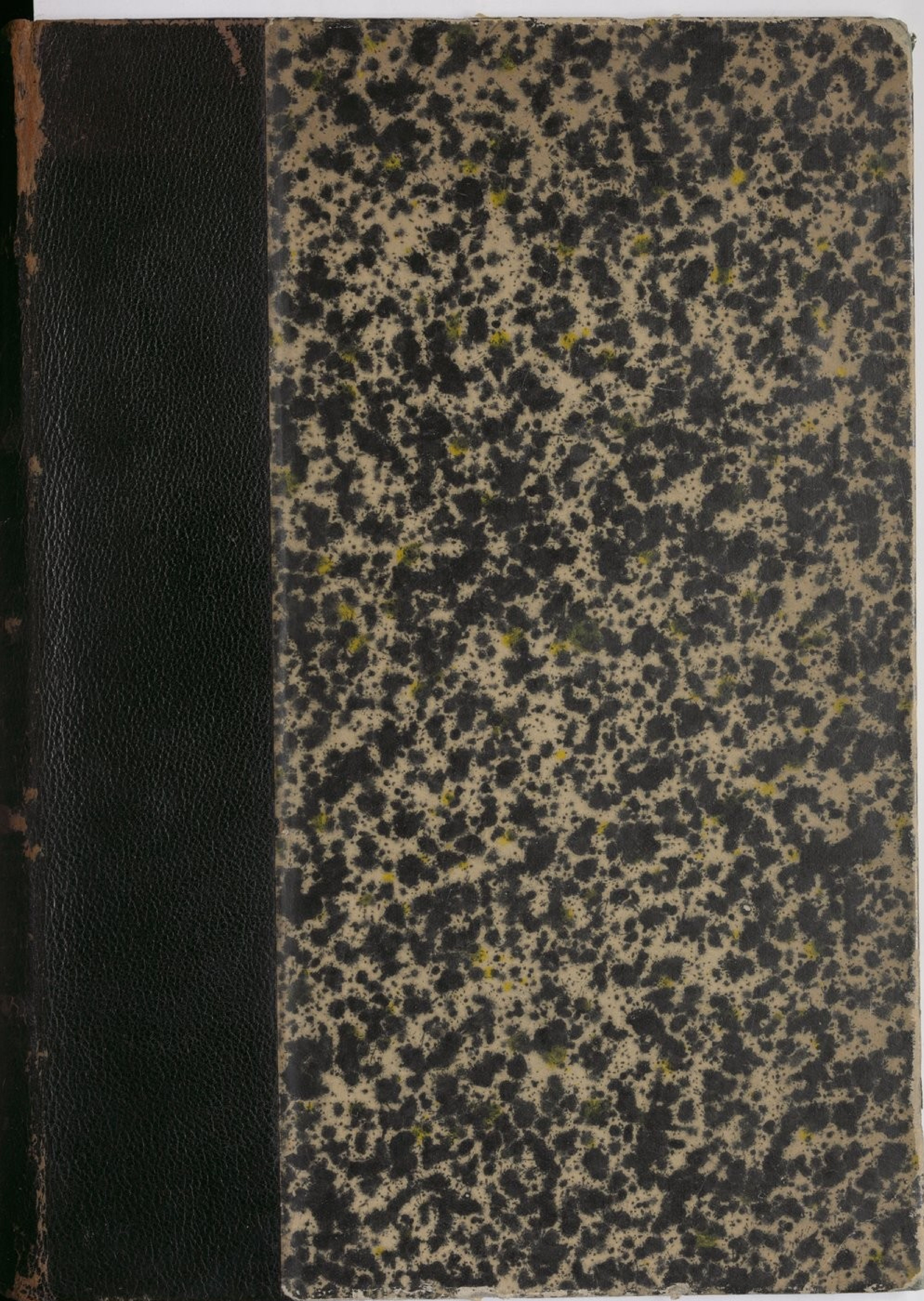
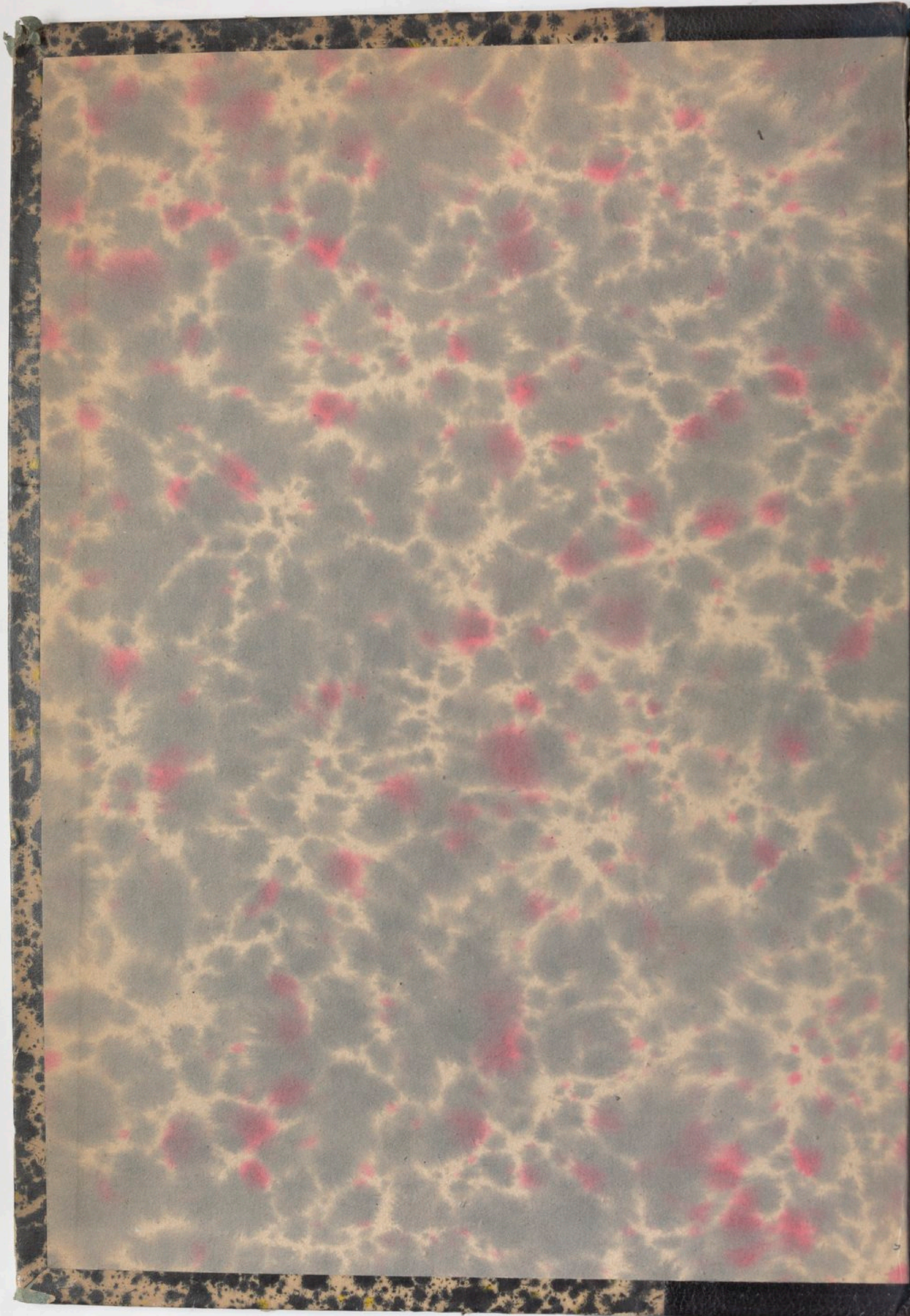
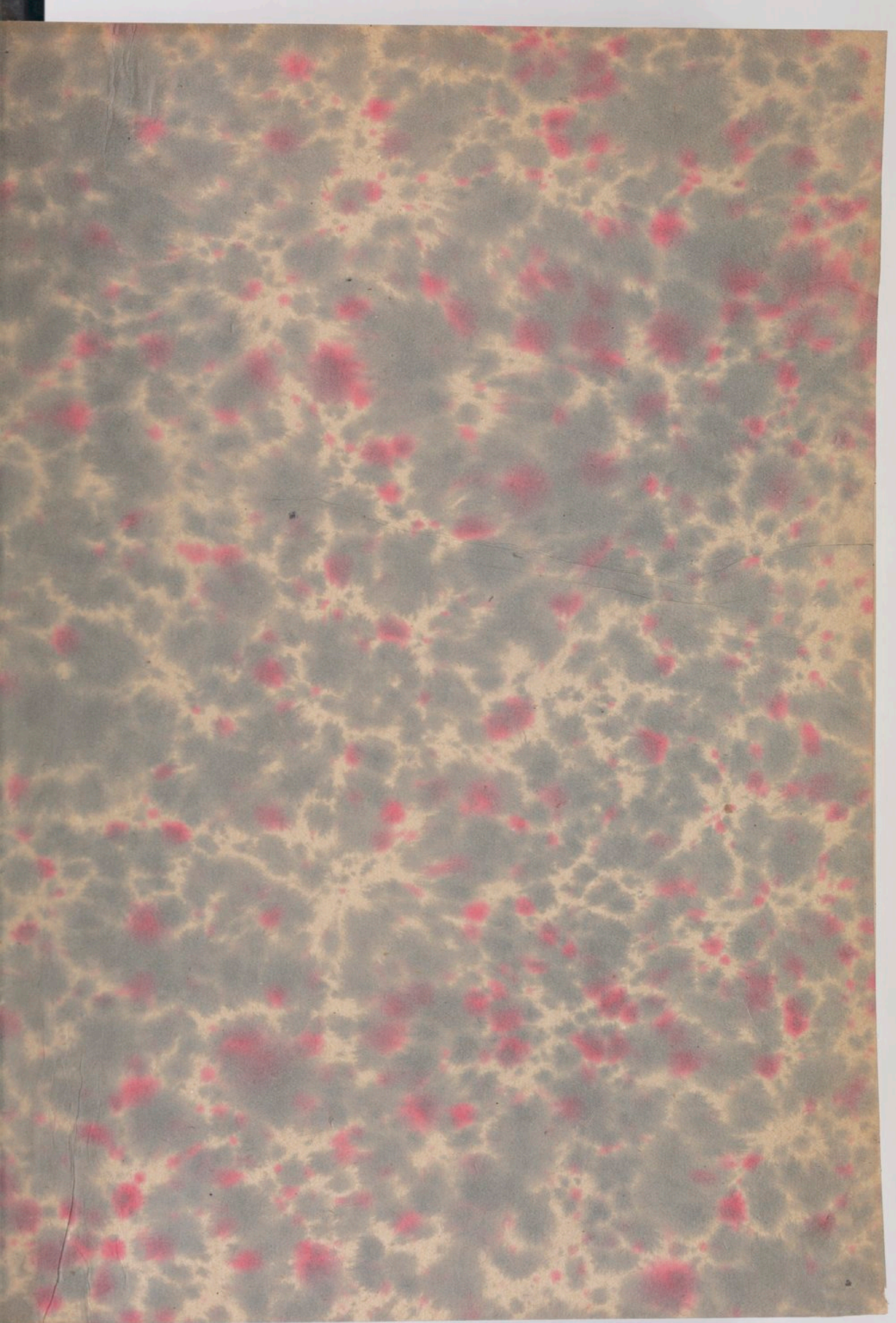
La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII, ouvrage publié sous la direction et avec le concours [...]







LA

RENAISSANCE

EN ITALIE ET EN FRANCE

A L'ÉPOQUE DE CHARLES VIII.

Typographie Firmin-Didot. — Mesnil (Eure).

LA
RENAISSANCE
EN ITALIE ET EN FRANCE
A L'ÉPOQUE DE CHARLES VIII.

OUVRAGE PUBLIÉ

SOUS LA DIRECTION ET AVEC LE CONCOURS DE M. PAUL D'ALBERT DE LUYNES
ET DE CHEVREUSE, DUC DE CHAULNES

PAR

M. EUGÈNE MÜNTZ

ET ILLUSTRÉ

DE 300 GRAVURES DANS LE TEXTE ET DE 38 PLANCHES TIRÉES A PART.

PARIS,
LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie,
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56.
1885.


BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.
IMPRIMÉS

PRÉFACE.

Quelques mots de préface sont nécessaires, autant pour expliquer la raison d'être et l'économie de ce livre, que pour rendre un dernier hommage à l'esprit si noble, si élevé, qui en a conçu le plan, qui en a rendu possible la publication. Je voudrais essayer de faire connaître ici, comme elle le mérite, la figure du vaillant soldat de Coulmiers, de l'organisateur qui a présidé à la fondation du Musée

B. Drouot Del.t 84

des arts décoratifs, de l'amateur, de l'érudit, qui s'est passionné pour tant de pensées généreuses, pour tant de hautes conceptions. Personne n'a poussé plus loin que M. le duc de Chaulnes le sentiment de la responsabilité que lui imposaient les noms illustres d'Alberti et de Luynes, personne n'a cherché plus loyalement à concilier avec d'inébranlables convictions l'ardent amour du progrès, sous toutes ses formes. Certes sa carrière a été bien courte (né le 16 février 1852, il est mort le 26 septembre 1881), mais il a assez fait pour laisser après lui, avec le souvenir des qualités de cœur les plus exquises, les titres les plus sérieux à la sympathie, disons mieux, à la gratitude du monde artiste et du monde savant.

Élevé dans les traditions d'une famille où le culte des lettres, des arts et des sciences est héréditaire depuis quatre siècles, M. le duc de Chaulnes témoigna de bonne heure des plus heureuses dispositions et du goût le plus vif pour l'étude. Il était de ceux qui croient que noblesse oblige; loin de se contenter de l'éclat d'un si beau nom, universellement respecté dans notre pays, il éprouvait comme le besoin d'en légitimer la possession, en y ajoutant sa part d'illustration personnelle. Pour aborder les travaux littéraires ou scientifiques, il n'avait qu'à se rappeler l'exemple d'un des siens, de Léon-Baptiste Alberti, l'architecte hors ligne, le moraliste profond, l'inventeur ingénieux et infatigable, l'esprit libre par excellence, vrai précurseur de Léonard de Vinci. Les travaux du duc Michel-Ferdinand de Chaulnes, nommé membre de l'Académie des sciences en 1743, et ceux de son fils, le duc Marie-Joseph de Chaulnes, avaient enrichi d'importantes découvertes les sciences physiques et naturelles. Enfin, chez son illustre grand-père, M. le duc de Luynes, dont il a encore pu recevoir les leçons, l'érudition la plus vaste s'alliait à la critique la plus sûre et à la suprême distinction du goût. Le Louvre, l'Institut, notre Cabinet des médailles, le château de Dampierre, l'Institut archéologique de Rome, qui, par un

touchant hommage, a donné place, sur sa façade, au buste du duc de Luynes, à côté de ceux de Winckelmann, de Gerhard, de Bunsen et du duc de Blacas, ne cesseront de proclamer les titres de celui qui a mérité d'être appelé le dernier Mécène moderne, et dont le souvenir ne restera pas moins indissolublement lié aux noms d'Ingres, de Baltard, de Simart, de Rude, de Duban, de Huillard-Bréholles.

Pendant plusieurs années, la curiosité de M. de Chaulnes alla, comme celle de son grand-père, des sciences aux arts, des arts aux sciences. Des recherches sur la botanique et la minéralogie, des voyages en Suède, en Norvège, en Égypte, en Syrie, en Palestine, en Turquie et surtout en Italie, l'occupèrent tour à tour. Après avoir passé son baccalauréat ès lettres, il commença ses études de droit, ce complément obligé, aux yeux de tant de familles, d'une sérieuse éducation classique. Il partageait ses loisirs entre l'organisation d'une conférence littéraire et des études sur la condition des classes ouvrières. J'ai sous les yeux le texte d'un de ses rapports, rempli des vues les plus larges, et dans lequel il apprécie, avec une entière indépendance, le rôle des corporations d'autrefois, les enseignements qu'en peut tirer l'époque présente. Une bienfaisance aussi étendue que discrète achevait de prouver son profond intérêt pour tous ceux qui souffraient.

Bientôt, cependant, d'autres devoirs le réclamèrent. La guerre de 1870 avait éclaté; quoiqu'il ne comptât que dix-huit ans, il tint à revendiquer une place dans les armées de la Défense nationale. Tandis que son frère aîné, M. le duc de Luynes, tombait au champ d'honneur à Patay, M. le duc de Chaulnes combattait vaillamment à Coulmiers, où sa belle conduite lui mérita la croix de la Légion d'honneur. Grièvement blessé au pied par un éclat d'obus, il resta étendu cinq heures sur le terrain de la lutte, sans consentir à ce que ses compagnons d'armes quittassent le feu pour

s'occuper de lui. Transporté chez M. le duc de Doudeauville, sa blessure parut tellement grave que les chirurgiens furent sur le point de procéder à l'amputation. Cette épreuve, heureusement, lui fut épargnée. C'est à ce moment que le hasard mit en présence du futur historien de Charles VIII l'un des plus sympathiques chefs de notre jeune école historique, M. Gabriel Monod, qui depuis le début de la guerre remplissait avec abnégation le rôle d'infirmier volontaire. Pendant trois jours M. Monod put prodiguer ses soins au blessé. A la nouvelle de l'approche de l'ennemi, M. de Chaulnes se fit transporter à Angers, malgré ses souffrances, ne voulant, à aucun prix, — ce sont ses expressions, — rendre son épée; les progrès de l'invasion le décidèrent, tout infirme qu'il était, à gagner Sablé, puis Nantes. C'est appuyé sur des béquilles qu'il vint, à quelque temps de là, passer son second examen de droit devant la Faculté de Poitiers.

A peine rétabli, après avoir payé son tribut à la patrie sur les champs de bataille, il voulut la servir dans les luttes, souvent non moins ardues, de la diplomatie. M. le marquis de Vogué, le collaborateur du duc de Luynes, représentait alors la France à Constantinople; il offrit à M. de Chaulnes une place d'attaché, que celui-ci s'empressa d'accepter. Sa carrière diplomatique toutefois fut de courte durée. Rappelé en France par des devoirs de famille, il résolut de ne plus vivre que pour ses chères études : cette fois-ci, sa vocation était bien décidée, c'est du côté de l'érudition qu'il tourna son activité. Une initiation domestique, aussi tendre que sûre, ainsi que les leçons de M. Debacq, le savant architecte qui avait dirigé, avec le duc de Luynes, les fouilles de Métaponte, lui avaient depuis longtemps rendu familières la technique aussi bien que l'histoire de l'art : il choisit dans ce vaste domaine l'époque la plus attachante à coup sûr, sinon la plus célèbre, le quinzième siècle, l'âge des Précurseurs.

En se consacrant à l'étude de cette période qui personnifie avec tant d'éclat la première rencontre du génie italien avec le génie français, M. le duc de Chaulnes se rappelait peut-être que la famille d'Albert, devenue depuis si foncièrement française, descendait des Alberti, de Florence. Il avait devant les yeux l'image du grand Léon-Baptiste. Peu d'années auparavant, le duc de Luynes avait demandé au comte Passerini, directeur de la Bibliothèque nationale de Florence, de réunir tous les documents relatifs à la branche italienne de sa famille. Son petit-fils ne tarda pas à s'éprendre d'une vive admiration pour ce glorieux ancêtre. Il fit, en 1878, l'acquisition du palais Alberti, de Florence, situé sur le Lung' Arno delle Grazie, à l'endroit où s'élevaient autrefois les « quartieri » des Alberti.

Des sculptures d'un grand prix, une cheminée provenant du palais de Gubbio (on en trouvera la reproduction à la page 362 de ce volume), des boiseries ayant la même origine, formèrent, sous l'habile direction de notre brillant architecte, M. Paul Sédille, les premiers éléments de la décoration de cette demeure historique, dont le nouveau possesseur rêvait de faire un musée de la Renaissance. La recherche des éditions originales de Léon-Baptiste Alberti et en général des souvenirs se rattachant à son époque préoccupa également M. le duc de Chaulnes. Je me souviens que la première fois que je reçus sa visite à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, il me demanda de prime abord si notre collection possédait la belle et énigmatique médaille offrant d'un côté le portrait d'Alberti, de l'autre un œil ouvert, garni d'ailes et entouré de rayons, avec l'inscription : QUID TUM?

Son enthousiasme pour la Renaissance italienne ne le rendait cependant pas injuste pour notre Renaissance française. Fixé au château de Sablé, à quelques pas de ses chers amis de Solesmes, dom Guéranger, à qui il a consacré une éloquente biographie, et

dom Piolin, il se passionna pour les admirables sculptures de l'abbaye, l'honneur de nos grands statuaires du quinzième et du seizième siècle, l'*Ensevelissement du Christ* et l'*Ensevelissement de la Vierge*. Dans une note rédigée peu de jours avant sa mort et publiée dans un ouvrage édité à ses frais, le *Cartulaire des abbayes de Saint-Pierre de la Couture et de Saint-Pierre de Solesmes*, il a raconté avec quelles difficultés il eut à lutter et quels sacrifices il dut s'imposer pour obtenir une reproduction satisfaisante de ces deux chefs-d'œuvre. Si nous pouvons en placer une photo-gravure sous les yeux de nos lecteurs, c'est à ses efforts persévérants que nous en sommes redevable.

A Sablé même, la verrière de l'église lui fournit le sujet d'un important mémoire, inséré en 1879 dans la *Revue historique et archéologique du Maine*. Grâce à une discussion pénétrante des armoiries et des textes, il put établir que ces beaux vitraux appartenaient à l'année 1495, c'est-à-dire à ce règne de Charles VIII qui devait l'occuper exclusivement dans ses dernières années.

Dans l'intervalle, l'organisation du Musée des arts décoratifs, cette œuvre éminemment nationale, ouverte à tous les hommes de bonne volonté, avait fourni un nouvel aliment à son activité. Les débuts de l'institution qui depuis, sous le titre d'Union centrale des arts décoratifs, et grâce à l'énergique impulsion de son président actuel, M. Antonin Proust, a pris un si brillant développement, furent modestes; l'hôtel de Luynes abrita les premières séances du Comité directeur, dont M. le duc de Chaulnes fut nommé président le 16 mars 1877.

Tout était à créer; M. de Chaulnes se prodigua; il montra que son ardeur et son esprit d'initiative ne le cédaient pas à la sûreté de son jugement, à l'élévation de son goût. Forcé par sa santé de donner sa démission, au mois d'octobre 1879, il eut pour successeur M. le marquis de Chennevières qui, dans son rapport général sur les tra-

vaux du Musée, lui paya un juste tribut d'éloges et de regrets.

C'est à l'occasion de ses travaux pour le Musée des arts décoratifs que j'entrai en relations avec M. de Chaulnes. A la veille de proposer au Comité un projet de classification, il me fit l'honneur de me demander des notes sur les systèmes employés dans les musées similaires de l'étranger. Je fus frappé, dès cette première entrevue, du charme de ses manières, de la solidité de ses connaissances, de la maturité de ses jugements.

Quelques années plus tard, une lettre, dont j'extrais les passages essentiels, vint me proposer une collaboration qui aurait été une des grandes joies de ma carrière littéraire, si elle n'avait été si brusquement, si cruellement interrompue :

« Dans les loisirs forcés que m'impose l'état de ma santé, » m'écrivait M. de Chaulnes, « j'ai été amené à étudier les artistes français du quinzième siècle. Les recherches contemporaines ont mis au jour de précieux documents. La moisson est-elle assez abondante pour essayer de coordonner le tout? Je le crois; mais la besogne serait peut-être ingrate si on présentait ainsi la chose. Un événement capital marque la fin de ce siècle. Les Français, sous les ordres de Charles VIII, traversent triomphalement l'Italie. Dans la Péninsule, l'art était alors dans un complet développement, et l'on peut précisément arrêter à ces dernières années du quinzième siècle cette grande et puissante époque qui finit à Michel-Ange et à Raphaël. Pouvoir réunir dans un même cadre l'état des arts en France, leur magnifique épanouissement en Italie, les exploits de la nation française, les résultats sinon matériels, du moins moraux et artistiques d'une semblable expédition, me semble devoir assurer le succès de l'œuvre à entreprendre. »

Après quelques lignes à mon adresse, M. de Chaulnes ajoutait : « Je pourrai apporter quelques matériaux à l'œuvre commune. La publication d'une partie des documents renfermés dans les archives

de Venise, de Milan, de Florence, de Turin et du Vatican, la possibilité de les compléter par des recherches, principalement à Milan et à Ferrare, l'espoir de pouvoir enfin explorer fructueusement le Vatican me font espérer pouvoir présenter la tentative de Charles VIII sous son vrai jour. »

Dans une autre lettre, il insistait sur la nécessité historique des guerres d'Italie : « Comme vous me l'écrivez, disait-il, les recherches que nous faisons nous ouvrent des perspectives nouvelles. Oui, cent fois oui, l'expédition de Charles VIII devait se produire à cette époque : c'était une nécessité, un besoin national; cet événement était prévu, attendu, espéré par un nombre infini de Français et d'Italiens; enfin il était « prophétisé (1) » avec persistance, aussi bien en France qu'en Italie, et ces prophéties n'eurent pas qu'une faible influence sur ceux qui pouvaient décider l'expédition. L'imprévu peut-être, c'est l'expédition par terre, et la correspondance de Balbiano aussi bien que des Florentins montre que leur attention était portée surtout sur la formation des deux flottes de Provence et de Gênes. Peut-être est-ce là qu'il faut chercher le principe de la résistance de Pierre de Médicis. »

Malgré sa profonde admiration pour la grande révolution pacifique qui s'appelle la Renaissance, M. de Chaulnes n'entendait nullement sacrifier les titres de notre France du quinzième siècle, encore attachée à la tradition du moyen âge : « J'ai lu, avec bien de l'intérêt, » m'écrivit-il à ce sujet, « toutes vos notes; elles m'ont appris naturellement bien des choses que j'ignorais; néanmoins mon impression générale était bien la vôtre. Je n'osais trop la manifester n'ayant pas réuni assez de documents pour me faire une opinion : la France ne saurait être regardée à aucun point de vue comme tributaire de l'Italie à la fin du quinzième siècle; non seulement notre pays pos-

(1) Allusion à la *Prophétie du roy Charles VIII par maître Guilloche* et à plusieurs publications analogues, ainsi qu'aux « prophéties » de Savonarole.

sédait de grands artistes à cette époque, mais encore l'Italie nous en avait emprunté un certain nombre. Néanmoins le grand essor des arts en Italie a donné un coup de fouet à notre art. Certaines branches nous étaient complètement inconnues, ou à peu près ; les grandes peintures murales décoratives, l'art du médailleur, etc. Mais nous avions aussi nos spécialités, peintres verriers, tisseurs de tapisseries en Flandre et en France. C'est avec joie que j'ai rencontré à Sienne une magnifique tapisserie, toute petite, en soie, or et argent, reproduction flamande d'un Memling; cette œuvre d'art provenait de la collection Piccolomini; elle était, m'a-t-on dit, la propriété de la famille depuis plusieurs siècles... »

Cependant, nous nous étions mis tous deux à l'œuvre avec une grande ardeur; les copies s'ajoutaient aux copies, les photographies aux photographies. Nous ne nous pressions pas de rédiger, car, avec une vue très juste des exigences et des surprises de la science, M. de Chaulnes m'avait dit : « Je n'ai pas essayé de vous donner une division plus nette du travail; ce sera le résultat de nos recherches. Arrêter ainsi les choses d'avance, sans connaître tous les documents qui doivent servir à l'œuvre, me semblerait dangereux. C'est cette recherche des documents qu'il faut, je crois, poursuivre pour l'instant. »

Effectivement, au fur et à mesure que nous avancions dans nos recherches, la nécessité de scinder l'ouvrage, de distinguer, de l'histoire diplomatique et militaire de l'expédition, l'histoire littéraire et artistique s'imposa davantage. Il fut convenu qu'un volume serait consacré à chacune des deux sections. M. le duc de Chaulnes se chargeait spécialement de la première, moi de la seconde, dont je dois revendiquer l'entière responsabilité (1).

(1) M. François Delaborde, ancien membre de l'École française de Rome et archiviste aux Archives nationales, a bien voulu accepter de mettre en œuvre les documents, malheureu-

Malgré les souffrances physiques qui allaient en s'aggravant, malgré les tristesses morales, M. le duc de Chaulnes ne cessa pas un jour d'étudier avec la plus vive ardeur les documents, de plus en plus nombreux, que nous transmettait une armée de copistes ; il les analysait, les annotait avec une érudition et une sagacité qui eussent fait honneur à l'archiviste paléographe le plus exercé.

Un jour, au sujet d'une erreur commise par un de nos auxiliaires, il m'adressait cette rectification, que je tiens à placer sous les yeux du lecteur : « Quelquefois M.*** met des naïvetés dans ses notes; en citant le *Vergier d'honneur,* que j'ai pu heureusement acquérir et qui renferme beaucoup de renseignements, il dit que d'après un certain passage on pourrait supposer qu'il est question de bombes; puis il renouvelle l'expression de ses doutes, ne sachant si elles étaient inventées. Or Sigismond Malatesta, mort en 1468, je crois, est reconnu à peu près sans conteste comme inventeur de ce vilain engin, qu'il a répandu partout comme un de ses emblèmes, tandis que le duc d'Urbin lui contestait l'invention de la grenade, dont il couvrait les ornements de ses palais (j'ai acquis toutes les sculptures du palais de Gubbio, et cet emblème y est répété à satiété). »

Je n'ajouterai qu'un mot : par une disposition prise presque à la veille de sa mort, M. le duc de Chaulnes a assuré la publication du travail qui avait tenu une si grande place dans cette belle existence, avec laquelle, comme l'a éloquemment dit un de ses amis les plus éminents, « se sont évanouis tant de généreux projets et de hautes pensées ».

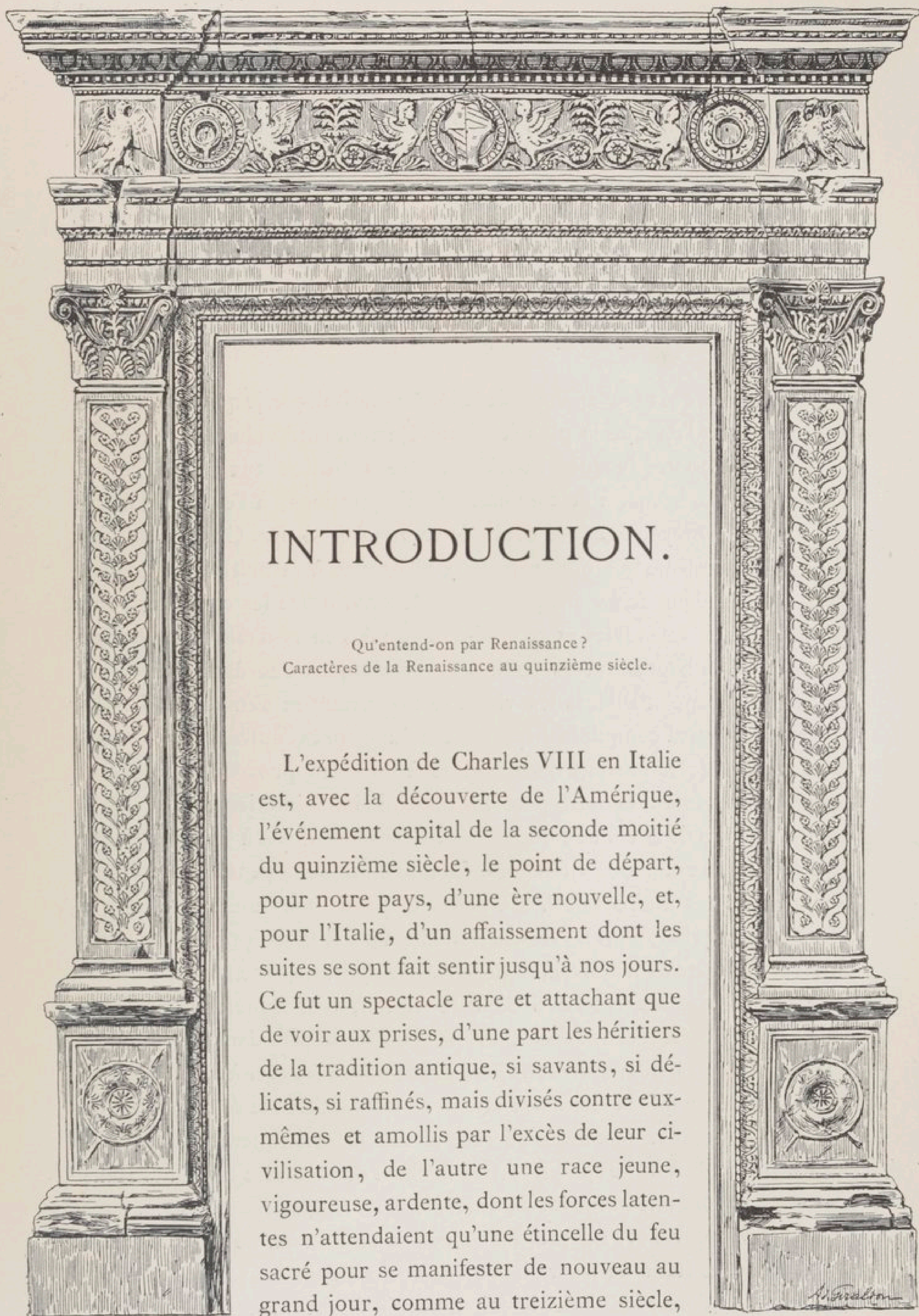
Avant de terminer, il me reste un devoir à remplir : je dois remercier ici publiquement tous ceux qui ont bien voulu me faciliter

sement bien fragmentaires encore, recueillis par M. le duc de Chaulnes, en y joignant le fruit de ses propres recherches dans les Bibliothèques et les Archives de l'Italie et de la France. Son travail, intitulé *Histoire diplomatique et militaire de l'expédition de Charles VIII en Italie*, paraîtra en 1885, à la librairie Firmin-Didot.

l'accomplissement de ma tâche, les conservateurs de nos grandes collections nationales, ceux des musées, des archives et des bibliothèques de l'étranger, les amateurs et collectionneurs qui m'ont si libéralement ouvert leurs vitrines.

Je tiens tout particulièrement à exprimer ma gratitude à M. le marquis de Vogué, membre de l'Institut, pour l'obligeance inépuisable avec laquelle il n'a cessé, au cours de ce long travail, de me faire profiter de sa grande expérience des choses de l'art.





INTRODUCTION.

Qu'entend-on par Renaissance?
Caractères de la Renaissance au quinzième siècle.

L'expédition de Charles VIII en Italie est, avec la découverte de l'Amérique, l'événement capital de la seconde moitié du quinzième siècle, le point de départ, pour notre pays, d'une ère nouvelle, et, pour l'Italie, d'un affaissement dont les suites se sont fait sentir jusqu'à nos jours. Ce fut un spectacle rare et attachant que de voir aux prises, d'une part les héritiers de la tradition antique, si savants, si délicats, si raffinés, mais divisés contre eux-mêmes et amollis par l'excès de leur civilisation, de l'autre une race jeune, vigoureuse, ardente, dont les forces latentes n'attendaient qu'une étincelle du feu sacré pour se manifester de nouveau au grand jour, comme au treizième siècle,

ce premier âge d'or, non moins glorieux, de l'esprit français. La lourde et vaillante armée de Charles VIII dispersa sans effort les troupes plus brillantes que solides habituées aux guerres de condottieri; mais vaincus sur les champs de bataille, les Italiens prirent leur revanche dans des régions plus sereines, et imposèrent leurs lois aux vainqueurs de Fornoue :

Græcia capta ferum victorem cepit et artes
Intulit agresti Latio.

Dans l'histoire si mouvementée de la Péninsule italique, le quinzième siècle n'est certes pas l'époque la plus éclatante. Partout l'individualisme, comme l'a si bien démontré Jacques Burckhardt, se substitue aux grands efforts nationaux ou religieux, à la communauté d'aspirations, à l'esprit de discipline dont le moyen âge a le droit de se montrer si fier. C'en est fait des élans de patriotisme qui ont inspiré la résistance à l'empire germanique, ainsi que des élans de foi auxquels nous devons, outre les croisades, tant de monuments splendides et ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, la *Divine Comédie*. Les hautes vertus militaires et civiques des âges précédents, les vertus comme d'ailleurs les vices, se rapetissent et s'émiettent. Les libertés péniblement conquises disparaissent l'une après l'autre sous les coups de la dictature; le passage d'un régime à un autre provoque une recrudescence de crimes. D'autre part les dissentiments intérieurs, ces signes avant-coureurs de la chute d'une nation, ne tarderont pas à livrer la patrie sans défense aux ennemis du dehors. La puissance de la pensée et de l'imagination n'a pas moins faibli. La poésie disparaît pour un temps sous le fatras de l'érudition; dans les arts, si l'architecture et la sculpture, appelées à puiser plus directement dans les modèles de l'antiquité, prennent un essor nouveau avec Brunellesco et Léon Baptiste Alberti, avec Donatello, Giacomo della Quercia et Ghiberti, la peinture, par contre, se perd dans les études de détail; elle n'a pas, pour toute cette période, de nom à opposer à celui du grand Giotto, de même que la littérature attend en vain un émule de celui que l'on a appelé le premier homme moderne, le savant et éloquent Pétrarque.

Et cependant, à nulle époque, après la chute de l'Empire romain, l'Italie n'a exercé au loin une influence pareille. Depuis l'Angleterre et les Flandres jusqu'à la Moscovie et l'Égypte, il n'est pas de contrée qui ne se reconnaisse sa tributaire. L'Italie ne triomphe pas seulement dans les sciences, les lettres, les arts : dans l'industrie, le commerce, la finance, elle tient le premier

rang, tout comme dans la diplomatie ou dans le gouvernement spirituel des peuples. D'un bout à l'autre de l'univers civilisé, on lui demande des ingénieurs, des capitaines, des banquiers, des hommes d'État, aussi bien que des savants, des professeurs d'éloquence, des peintres, des sculpteurs ou des architectes. A l'affaiblissement de sa puissance politique correspond une expansion merveilleuse, toute de paix et de progrès, une royauté intellectuelle comparable à celle que la France, devenue en cela l'héritière de l'Italie, a exercée à partir du règne de Louis XIV.

Le secret de cette domination, joyeusement acceptée par tant de peuples, n'est ni dans la situation privilégiée de l'Italie sur la Méditerranée, ni dans sa richesse, ni peut-être même dans les qualités natives de la race, mais bien dans une conception plus normale des lois de la nature et du rôle de l'homme, dans un esprit d'initiative et un esprit de méthode supérieurs, dans des aspirations plus élevées, en un mot dans l'ensemble d'idées et d'efforts qui constituent la RENAISSANCE.

Essayons, avant d'aller plus loin, de définir un terme qui séduit par je ne sais quel charme mystérieux, car si « naître » est un acte indissolublement lié au fait même de l'existence, « renaître » implique l'idée d'immatérialité, d'affranchissement du joug de la loi commune, de triomphe remporté sur les agents de la destruction et de la mort; il n'est donné de « renaître » qu'aux œuvres de l'esprit.

Lorsque l'Académie française publia, en 1835, la sixième édition de son Dictionnaire, elle ne reconnut au mot Renaissance que la signification de « seconde, nouvelle naissance, » de « renouvellement »; elle cite, à titre d'exemple, « la renaissance des lettres et la renaissance des arts »; d'un sens historique quelconque pas la moindre mention. Depuis, ce vocable ambitieux a fait du chemin : on dit la Renaissance, tout court, comme on dit le moyen âge, la réforme, la révolution. L'empire de la formule nouvelle, foncièrement française, est même si bien établi qu'elle a passé les fleuves et les mers et s'est imposée à nos voisins d'outre-Rhin comme à nos voisins d'outre-Manche. *Die Cultur der Renaissance in Italien,* tel est le titre du chef-d'œuvre de Jacques Burckhardt, et c'est aussi sous le titre de *Renaissance in Italy* qu'a paru l'important travail de M. Symonds. Mais là ne se sont pas bornées les conquêtes de la Renaissance. Limitée d'abord au seizième siècle, elle n'a pas tardé à s'étendre au quinzième; dans les derniers temps on lui a même vu élever des prétentions sur le quatorzième;

bref son nom est devenu synonyme de la période glorieuse qui a accompli la grande rénovation scientifique, littéraire et artistique des temps modernes.

C'est dans ces régions sereines en effet, — l'exemple cité par l'Académie française tend à l'établir, — que la Renaissance a exercé l'action la plus efficace. Elle n'a pas touché aux grands principes religieux, moraux, politiques, bases des sociétés modernes; les bouleversements territoriaux, la prépondérance de l'Espagne sous Charles-Quint, les guerres de religion n'ont rien à voir avec elle; il s'agit d'une révolution toute pacifique, qui n'a pas versé une goutte de sang, pas froissé un seul intérêt respectable, mais qui s'est proposé pour unique mission d'adoucir les mœurs, d'ajouter aux conquêtes du moyen âge les trésors amassés par l'antiquité et de les féconder les uns par les autres. En parcourant les écrits de ses représentants, ces hommes si justement fiers de leur beau titre d'humanistes, on est surpris de voir quelle place les traités sur l'éducation tiennent dans leur œuvre (1). C'est en effet par cette propagande essentiellement loyale et légitime, par une transformation progressive et non par des moyens brusques et violents, par une évolution et non par une révolution, qu'ils entendaient renouveler la société.

Chaque pays s'est fait une Renaissance à son image. Néanmoins, on peut démêler dans ce mouvement si complexe deux facteurs principaux qui, d'un bout à l'autre de l'Europe, lui donnent son caractère propre et sa raison d'être. L'un, c'est l'observation de la réalité, ou, pour nous servir de l'expression si pittoresque de Michelet, la découverte du monde et la découverte de l'homme; l'autre, c'est l'étude de l'antiquité, cette page d'histoire si variée et si complète, ce modèle incomparable pour le poète et l'artiste que l'Italie a songé, la première, à placer en regard des tâtonnements et des défaillances de tous les jours. Les savants allient à l'analyse des phénomènes courants la discussion des théories imaginées par leurs prédécesseurs grecs et romains, en leur associant, à l'occasion, leurs continuateurs arabes; les littérateurs s'exercent tour à tour en latin et dans la langue vulgaire; Pétrarque est tout ensemble le chantre inspiré de Laure et le père de l'humanisme; les artistes consultent simultanément les modèles classiques et la nature vivante. Ce double courant n'est pas moins sensible dans l'économie politique : « L'habitude de l'observation d'une part,

(1) Voir le travail magistral de M. Georges Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums;* 2ᵉ éd. Berlin, 1880-1881, t. II, p. 460-468.

l'étude des anciens de l'autre, nous dit Sismondi, avaient développé plusieurs des sciences qui se proposent pour but le bonheur des hommes. La législation avait fait des progrès, la jurisprudence s'était éclaircie, les finances étaient administrées avec régularité, et l'économie politique, quoique son nom même fût inconnu, n'était point outragée par des règlements absurdes, comme elle le fut sous les mains des Espagnols. Les gouvernements se laissèrent souvent entraîner dans de très grandes dépenses, et ils levèrent quelquefois des sommes prodigieuses sur leurs sujets : mais leur manière d'asseoir les taxes n'aggravait pas la souffrance de payer l'impôt lui-même; elle n'étouffait pas le commerce et n'écrasait pas l'agriculture (1). »

Pendant la période véritablement féconde de la Renaissance italienne, c'est-à-dire pour la poésie le quatorzième siècle et le seizième, pour l'art le quinzième et la première moitié du seizième, la tradition classique a donc toujours pour pendant un naturalisme de bon aloi. Mais la réciproque n'est pas vraie, et c'est cette distinction qui, à mon avis, permet de préciser le mieux le sens et la portée du mot Renaissance : quelque profonde qu'ait été la révolution opérée dans l'étude de la nature par les représentants du style gothique, — je parle des sculpteurs de nos cathédrales, aussi bien que de Jean de Pise et de Giotto (2), — on n'appliquera pas à leurs efforts le titre de Renaissance, car ils ne se sont pas attachés à l'étude de l'antique. De même, nous refuserons cette qualification à la tentative des frères Van Eyck, quel qu'ait été d'ailleurs le génie de ces grands artistes. S'ils ont réussi à s'affranchir sans le secours des anciens, ils n'ont pas poursuivi ce principe supérieur de mesure, de rythme, de distinction et de beauté, ces hautes tendances spiritualistes auxquelles la Grèce nous a initiés et qui sont la marque indélébile de toutes les œuvres conçues sous son inspiration.

En nous rendant ce que l'auteur d'un travail riche en observations délicates et en ingénieuses déductions a si bien appelé la « haute culture de la pensée » (3), en provoquant pour l'antiquité cette fièvre d'enthousiasme

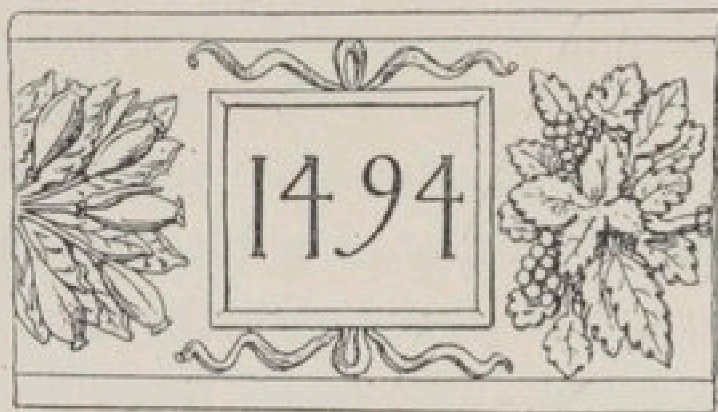
(1) *Histoire des républiques italiennes du moyen âge*, éd. de 1826, t. XII, p. 34.

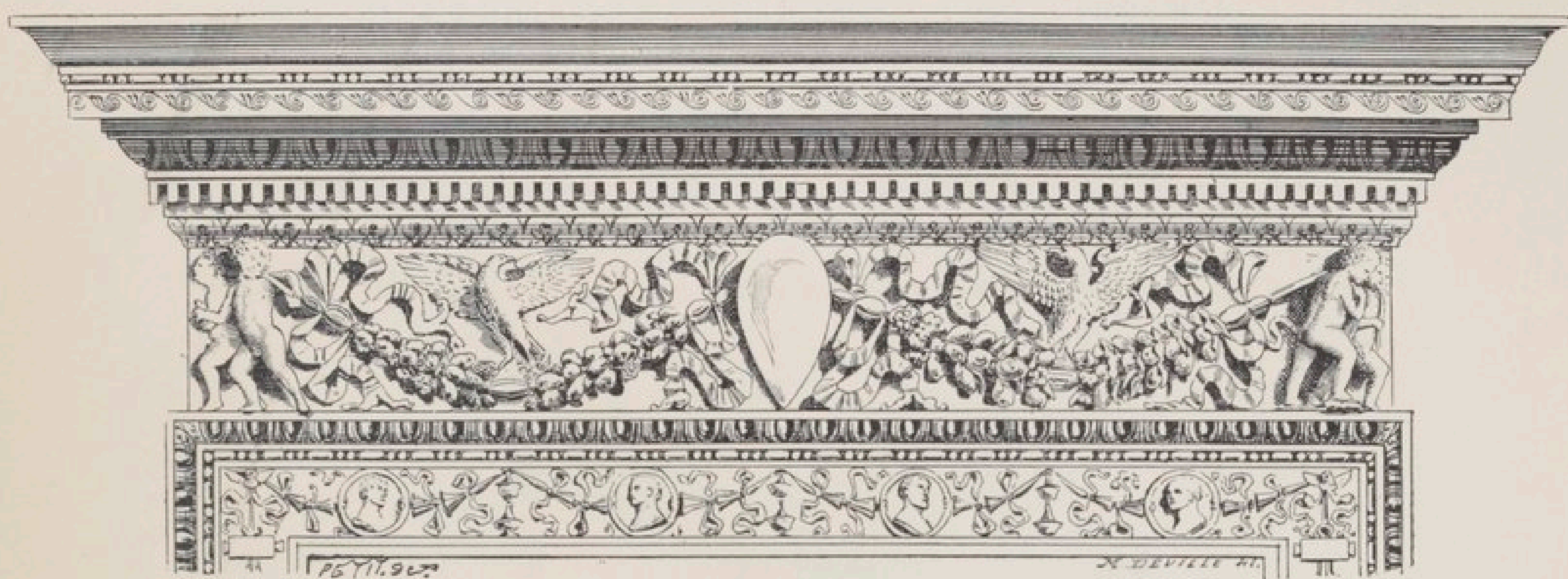
(2) Dans mes *Précurseurs de la Renaissance* (Paris; Rouam, 1882, p. 16 et suiv.), j'ai dressé la liste des emprunts faits à l'antiquité par Giovanni Pisano et par Giotto, et ai essayé de montrer que ces emprunts ne procèdent en aucune façon d'une imitation raisonnée et suivie.

(3) Émile Gebhart, *les Origines de la Renaissance en Italie;* Paris, Hachette, 1879.

qui s'empara subitement des princes et des républiques, la Renaissance a substitué à l'idéal du moyen âge, cet idéal essentiellement populaire, parce qu'il avait pour base les croyances intimes de la chrétienté entière, un idéal plus savant, partant plus artificiel et plus abstrait. Si le courant international s'est reformé un instant par l'étude commune de la science, de la philosophie, de la littérature, de l'art classiques, si le latin a refleuri de plus belle d'un bout à l'autre de l'Europe, il n'en est pas moins certain que désormais les classes supérieures de la société seront seules associées aux jouissances de l'esprit. La Renaissance, nous ne chercherons pas à le nier, a ignoré les besoins et les aspirations de cette « plebs Dei » pour laquelle le moyen âge a témoigné tant de sollicitude, et tout l'effort des générations suivantes a été impuissant à renouer la chaîne de la tradition. Il n'existe plus de littérature, il n'existe plus d'art populaire.

Nous n'aurons pas, heureusement, dans les pages qui suivent, à rechercher ce qu'il a pu y avoir de dangereux dans l'action de la Renaissance; notre travail est consacré aux premiers triomphes de l'esprit nouveau en Italie, à ses premières manifestations en France; si ce printemps de la Renaissance ne s'enorgueillit pas de conquêtes aussi éclatantes que le seizième siècle, si chez ces maîtres exquis, les Primitifs et les Précurseurs, la sincérité et l'émotion tiennent souvent lieu de science, en revanche le cadre dans lequel nous nous renfermons exclut le spectacle de plus d'une défaillance, de plus d'un excès. A l'époque de l'entrée des Français en Italie, pendant cette mémorable année 1494, date autour de laquelle gravitent nos recherches, l'espérance est encore partout, le désenchantement nulle part.





LIVRE PREMIER.

L'ESPRIT DE LA PREMIÈRE RENAISSANCE.

CHAPITRE PREMIER.

Le sentiment religieux et l'esprit de tolérance en Italie au quinzième siècle. — La morale italienne. Superstitions et pratiques renouvelées de l'antiquité.

Avant de passer en revue les créations dont la Renaissance italienne s'enorgueillit le plus justement, ses ouvrages d'érudition, ses universités, ses bibliothèques, ses monuments d'art, nous devons rechercher quelles étaient à ce moment les sources de l'inspiration, ces sources vives auxquelles s'abreuvent poètes, savants, artistes, tous ceux qui marchent à la tête de la civilisation et ouvrent à l'humanité des horizons nouveaux. Comment l'Italie de la Renaissance ou plus exactement l'Italie du quinzième siècle avait-elle conçu ces grands facteurs de toute poésie et de tout art, la religion, le patriotisme, la liberté, la vertu, comment jugeait-elle l'œuvre de la nature, comment envisageait-elle la mission de l'homme, en un mot comment sentait, croyait et pensait-elle? Ce sont là, à notre avis, problèmes aussi intéressants que l'interminable chronique de tant de guerres intestines, que les péripéties sans fin de ce que l'on décore aujourd'hui du titre pompeux de lutte pour l'existence, c'est-à-dire un mélange d'appétits grossiers et de calculs mesquins. En voyant certains historiens dépouiller l'histoire de

tout ce qui la relève et l'ennoblit, n'est-on pas tenté, à chaque instant, de s'écrier avec le poète :

Propter vitam vivendi perdere causas.



Saint Georges, par Andrea Mantegna. (Académie des Beaux-Arts de Venise.)

Plus d'une fois, en contemplant les pages exquises que nous a léguées l'art du quinzième siècle, vierges d'une pureté divine, Christs résignés, concentrant en eux tout le poids de la souffrance humaine, héros, martyrs, sombres visions de l'Enfer, éblouissantes échappées sur le Paradis, je

me suis demandé si les artistes auxquels nous devons ces œuvres tour à tour si suaves ou si pathétiques, non seulement exprimaient avec sincérité



Saint Sébastien, par Andrea Mantegna. (Musée du Belvédère, à Vienne.)

leurs propres convictions, mais éveillaient un écho dans le cœur de leurs contemporains. Y avait-il un élément fécond et vivant au fond de tant de manifestations admirables de la foi? Ne risquait-on pas de rencontrer l'indifférence ou la frivolité en pénétrant dans le for intérieur des auteurs et

de leur public? Le doute était permis, car la Renaissance a compté dans notre siècle d'ardents détracteurs; on l'a attaquée tour à tour au nom de la religion, de la liberté, du patriotisme, de la morale, ou même, comme Libri, au nom de la science, et parmi ces accusations celle d'irréligion est la plus fréquente et la plus accréditée.

Examinons sans parti pris un si grave problème.



Le monument de Virgile à Mantoue. (Commencement du treizième siècle.)

L'admiration des Italiens du quinzième siècle pour l'antiquité païenne était avant tout, personne ne le contestera, un sentiment platonique, une sorte de délassement de l'esprit. Aucun dieu de l'Olympe, est-il nécessaire de le déclarer, ne vit se relever ses autels. Mais ces fictions avaient l'avantage d'ajouter de précieuses ressources au cycle mythique et épique et par là de séduire des imaginations encore jeunes. En se familiarisant de nouveau avec le monde d'allégories, de symboles et d'images créé par le polythéisme, les Italiens retournaient au temps où la foi chrétienne triom-

phante se développait paisiblement à côté de la civilisation grecque et romaine, parvenue au terme de ses évolutions. Je ne saurais mieux les



Statue de Pline l'Ancien. (Cathédrale de Côme.)

comparer qu'à ces chrétiens des premiers siècles, sachant admirer tout ensemble Cicéron et saint Paul, Sénèque et saint Augustin, poussant le culte de Virgile jusqu'à lui emprunter les hémistiches destinés à composer un poème

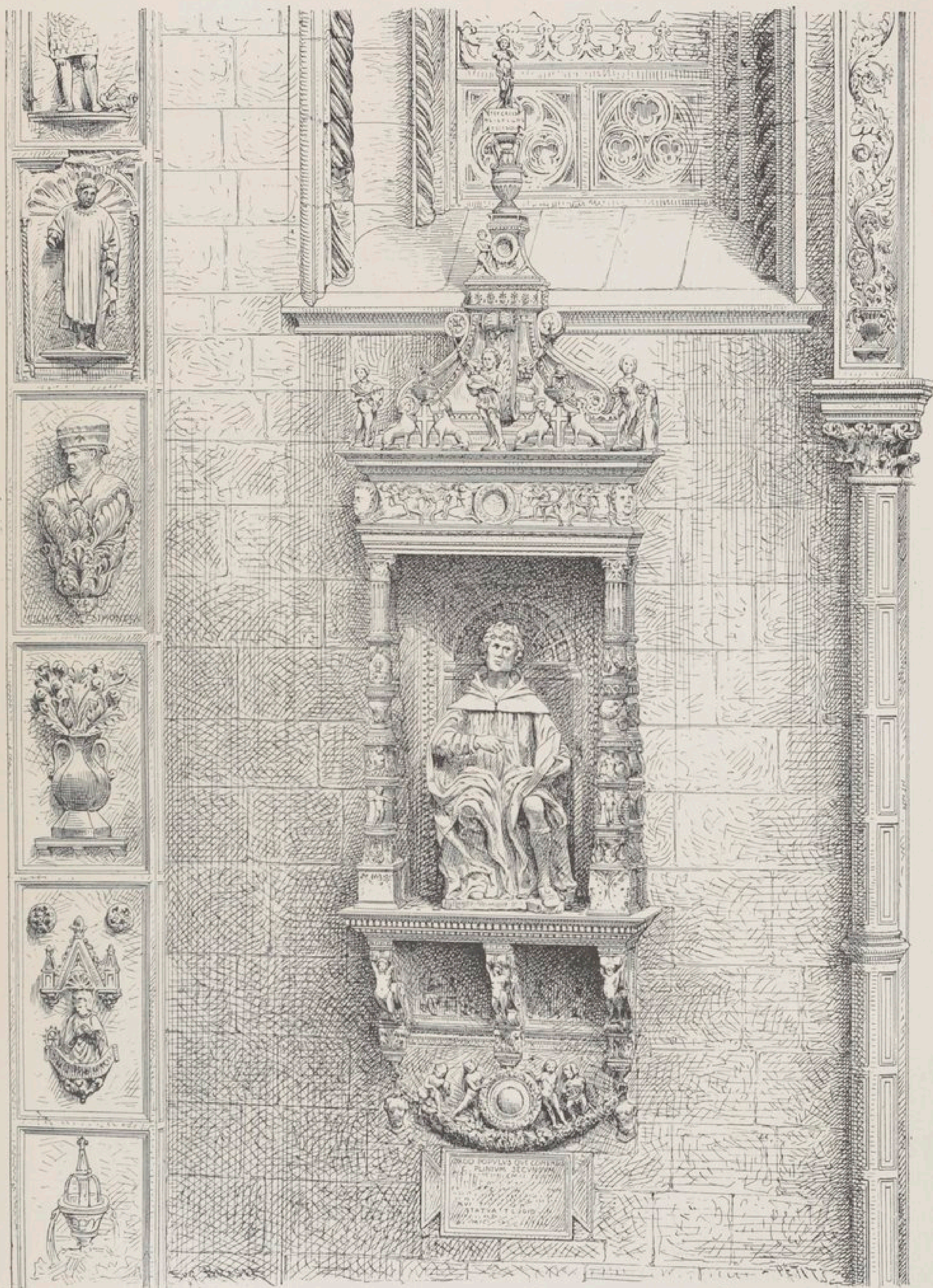
sur l'ancien et le nouveau Testament (1) et prodiguant sans scrupules les noms des divinités, lorsqu'ils avaient à désigner l'empire de Neptune, ou ceux d'Apollon et de Diane. De pareilles personnifications n'ont rien qui puisse scandaliser la conscience la plus farouche. Nous sommes d'ailleurs en Italie, ne l'oublions pas, chez une race dont la souplesse est la qualité maîtresse. Pour invoquer dans leurs vers Jupiter très bon, très grand (2), les contemporains des Médicis n'en restaient pas moins attachés aux croyances de leurs pères.

L'Église, la première, sut comprendre les avantages d'une alliance, qui, aujourd'hui encore, sur bien des points, est en pleine vigueur. Plusieurs siècles durant, l'humanisme et l'Église marchèrent la main dans la main, ou plutôt l'Église conduisant l'étrangère qu'elle prenait sous sa protection. « Dans cette renaissance où le christianisme retourne à l'antiquité, a fort bien dit un écrivain contemporain dans une étude sur la *Divine Comédie*, c'est le christianisme qui commande. Dante a beau suivre Virgile, c'est lui qui le mène et le force à marcher devant; il l'attire dans son chemin et le pousse en disant : Conduis-moi où je veux. Il s'empare de l'antiquité, l'en-

(1) Le *Cento Virgilianus*, de Proba Faltonia (deuxième moitié du quatrième siècle). — Cet exemple rappelle une pieuse et touchante coutume du moyen âge : longtemps on célébra dans une église de Mantoue le souvenir de Virgile, en récitant dans cette solennité les vers composés, à en croire la légende, par l'apôtre saint Paul lui-même en l'honneur du chantre de l'*Énéide* (Voigt, *Die Wiederbelebung*, t. I, p. 572). Mantoue éleva en outre, dès le premier tiers du treizième siècle, au plus glorieux de ses fils le monument dont nous donnons ci-dessus la reproduction. Elle ne partageait pas, on le voit, les préjugés de Naples, de Rome et de tant d'autres villes, aux yeux desquelles Virgile passa, jusqu'à l'aube de la Renaissance, pour un magicien insigne.

La ville de Côme attendit plus longtemps pour payer le tribut de sa gratitude à ses deux célèbres fils, les Pline; mais elle tint, lorsqu'elle leur accorda cette réparation, en 1498, à placer leurs statues sur la façade même de la cathédrale, associant ainsi aux saints protecteurs de la cité les grands hommes qui l'avaient illustrée dans l'antiquité. Une telle association n'est-elle pas moins choquante que l'introduction, dans l'ornementation d'un si grand nombre d'églises du moyen âge, de sujets empruntés à la fable du renard, à la fête de l'âne, à la fête des fous, ou de motifs d'un caractère absolument grotesque et licencieux ?

(2) Comment un historien aussi grave que M. Cantu a-t-il pu prendre au tragique ces jeux d'esprit innocents ! « On accuse Paul II, » dit-il, « d'avoir persécuté les restaurateurs de la littérature classique. Nous inclinons, quant à nous, à lui trouver des excuses, s'il fut effrayé en voyant le paganisme faire irruption non seulement dans l'art, mais encore dans les doctrines et la vie; les érudits, en effet, rougissant des noms de saints qu'ils avaient reçus au baptême, changeaient ceux de Pierre en Pierius, de Jean en Jovien, de Marin en Glaucus; puis ils célébraient des fêtes à la manière antique, en sacrifiant un bouc, et sous prétexte de remettre Platon en honneur, se jetaient dans les doctrines les plus absurdes. On dira peut-être que c'étaient des choses frivoles, mais elles entraînent à de sérieuses conséquences. » (*Histoire universelle*, 3e éd., t. XII, 1880, p. 448.) Voilà pourtant les arguments que l'on fait valoir pour établir les aspirations païennes de la Renaissance !



Monument de Pline le Jeune. (Cathédrale de Côme.)

traîne où il va, la subjugue et l'opprime; elle ne le rend pas païen comme elle fera plus tard des artistes du seizième siècle, en les séduisant à force de beauté; c'est lui qui la rend catholique (1). »

Dans une de ses lettres, un humaniste fameux, François Philelphe, célèbre l'extrême liberté dont on jouissait de son temps dans la Ville éternelle, à la cour des papes : *Incredibilis quædam hic libertas est,* s'écrie-t-il (2). Est-ce là une de ces hyperboles qui coûtaient si peu aux humanistes, ou bien Philelphe a-t-il, par exception, exprimé une vérité plus profonde? Une étude impartiale des faits prouve que le voisinage de la cour pontificale constituait réellement une sorte de garantie pour tous ceux qui tenaient une plume. On n'avait pas à y redouter le zèle maladroit, l'ignorance prétentieuse de certains tribunaux ecclésiastiques de la province, toujours à l'affût des hérésies, et si prompts à allumer le bûcher pour le moindre écart de parole ou de pensée. A l'époque même où s'organisait à Arras une persécution tristement célèbre, les humanistes agitaient dans la capitale du monde catholique les questions les plus graves, sans que le gouvernement pontifical songeât à en prendre ombrage. Un seul pape, Paul II, se troubla un instant en voyant remettre en honneur, dans une société littéraire, certaines pratiques du culte païen, réminiscences bien innocentes qui tenaient plus de la parodie que de l'admiration. Mais l'orage fut de courte durée. Abstraction faite de quelques protestations isolées, que j'ai essayé de résumer dans un précédent ouvrage (3), il nous faudra aller jusqu'à l'ardent réformateur de Florence, Jérôme Savonarole, pour entendre formuler contre le culte de l'antiquité un réquisitoire en règle. Plus tard, alors même que des conflits se produiront, la nécessité de faire face à un adversaire aussi valeureux élèvera le niveau des études. Écoutons un auteur peu suspect en pareille matière : « La mission du Saint-Siège, dit Rio, sera de former, de placer et de bénir les sentinelles qui devront avertir de l'approche de l'ennemi et signaler les déguisements sous lesquels il masquera ses attaques. Il faudra donc désormais quelque chose de plus que la théologie scolastique, pour entrer en lice avec lui. Il faudra que le niveau de la science sacrée dépasse toujours le niveau de la science profane, et que les sommités ne cessent pas d'être occupées par

(1) Marc Monnier, *Revue universelle et Bibliothèque suisse,* 1881.
(2) Rosmini, *Vita di Francesco Filelfo;* Milan, 1808, t. II, p. 388.
(3) *Les Précurseurs de la Renaissance,* p. 223 et suiv.

des croyants, qui poseront et soutiendront au besoin des thèses hardies comme celle de Pic de la Mirandole, *de omni re scibili* (1).

Liés par les marques de confiance que leur prodiguèrent l'Église et les gouvernements italiens, les champions des idées nouvelles ou plutôt des idées anciennes, si heureusement rajeunies, se renfermèrent de plus en plus dans le domaine de l'abstraction. Leur appréhension pour les conséquences directes de leurs théories augmente de jour en jour. A l'origine, — je ne parle que du quinzième siècle, — il leur était parfois arrivé de laisser un libre cours à leur humeur belliqueuse; le Pogge et Philelphe avaient attaqué avec vivacité les ordres mendiants, en protestant d'ailleurs de leur respect pour les dogmes (2). Un autre humaniste célèbre, Laurent Valla, avait poussé l'ardeur jusqu'à nier l'authenticité de la donation de Constantin, exploit qui ne l'empêcha pas de devenir secrétaire apostolique (3). Antonio Beccadelli enfin, dans l'abominable ouvrage intitulé *Hermaphroditus* (1431 ou 1432), avait soutenu des paradoxes dont il ne calculait certainement pas la portée. Mais ce mouvement, loin de se propager, s'arrêta presque brusquement, et il serait difficile, à partir du milieu du siècle, de citer parmi les humanistes des adversaires déclarés de la religion (4). Quant aux indifférents et aux incrédules qui ne cherchaient pas à répandre leurs opinions, je ne m'en occuperai point ici; il y en a eu de tout temps, au moyen âge comme dans le siècle de Voltaire (5). Il suffit de constater que la Renaissance n'a en rien favorisé leurs tendances.

Amis du repos et du bien-être, absorbés par l'étude du passé, les hu-

(1) *De l'Art chrétien*, nouv. édition, t. II, p. 8.

(2) Pour constater la modération du quinzième siècle, on n'a qu'à passer en revue les innombrables attaques dirigées contre la religion et contre l'Église aux quatorzième, treizième et douzième siècles (Cf. Renan, *Averroès et l'Averroïsme*, 3e éd., 1867, p. 282 et suiv.; Comba, *Storia della riforma in Italia*, t. I; Florence, 1881, p. 412 et suiv.; Bartoli, *I Precursori del Rinascimento*; Florence, 1877, p. 52 et suiv. : chansons d'étudiants d'une impiété frappante).

(3) Voir, sur les démêlés de Valla avec le clergé napolitain, Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, t. I, p. 472-480.

(4) Pomponace, l'auteur du fameux traité de *Immortalitate animæ* (1516) appartient déjà plutôt au seizième siècle. Il faut en outre distinguer entre les sectateurs d'Averroès et les humanistes proprement dits (Cf. Renan, *op. cit.*, p. 360 et suiv.).

(5) On cite l'athéisme de Charles Marsuppini, le célèbre littérateur-chancelier de Florence. Il fallait qu'il fût peu apparent, car nous voyons Marsuppini commander à fra Filippo Lippi, pour une église d'Arezzo, un *Couronnement de la Vierge*.

Chez Louis Pulci, l'auteur du *Morgante Maggiore*, les contradictions abondent et il paraît

manistes renoncèrent facilement à se mêler de questions religieuses, aussi bien d'ailleurs que de questions politiques. Quelque opinion incorrecte leur avait-elle échappé, ils s'empressaient de se rétracter, sacrifiant sans regrets leur amour-propre d'auteur à des considérations d'un ordre supérieur. Et ici je parle des tièdes et des neutres. Mais combien n'en trouvons-nous point, par contre, qui unissent la piété la plus profonde au plus vif enthousiasme pour l'antiquité, comme Coluccio Salutato, Niccolò Niccoli, Gianozzo Manetti, Donato Acciajuolo, Victorin de Feltre, Maffeo Vegio (1), Matteo Palmieri (2), Bartolomeo di Fortini (3), Pic de la Mirandole, et qui s'efforcent de concilier les enseignements des Évangiles avec la philosophie antique! Léonard Bruni, le célèbre chancelier de la République florentine, travaille avec ardeur à la fusion du stoïcisme avec le christianisme (4). Un autre humaniste, l'éminent champion de la philosophie platonicienne, tente un effort plus puissant encore : de nombreux disciples se rangèrent, on le sait, sous la bannière de Marsile Ficin.

Ajoutons qu'il n'arriva pas en Italie, par un concours spécial de circonstances, que des énergumènes cherchassent à pousser les théories des hommes d'étude jusqu'à leurs extrêmes conséquences et à les répandre dans les masses. Il ne me semble donc pas juste d'établir à cet égard, comme l'a fait un historien éminent, une assimilation entre la première Renaissance et le siècle dernier : « Les lettrés du quinzième siècle, dit M. Guizot, sont, vis-à-vis des prélats de la haute Église, dans la même situation que les gens de lettres et les philosophes du dix-huitième avec les grands seigneurs; ils ont tous les mêmes opinions, les mêmes mœurs; vivent doucement ensemble, et ne s'inquiètent pas des bouleversements qui se préparent autour d'eux. Les prélats du quinzième siècle (*sic*), à commencer par

difficile de tirer de ses écrits un argument pour ou contre ses opinions religieuses. Voyez Geiger, *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland;* Berlin, 1882, p. 200, 201.

On s'est emparé d'une phrase de Politien (parlant de la Bible il avait dit : « Semel perlegi librum istum, et nunquam pejus collocavi ullum tempus ») pour le ranger parmi les contempteurs et les ennemis de la religion. C'est attribuer trop d'importance, selon moi, à celui qui ne se piqua que d'être le plus élégant écrivain de son temps.

(1) Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, 3e édit.; Leipzig, 1877-1878, t. II, p. 271.

(2) Ce célèbre humaniste florentin essaya de remettre en honneur, — ce n'était assurément pas le fait d'un indifférent, — une opinion condamnée d'Origène sur la nature des anges. Nous devons à son erreur l'important tableau de Botticelli récemment acquis par la Galerie nationale de Londres.

(3) Vespasiano, *Vite di uomini illustri;* éd. Bartoli; Florence, 1859, p. 560.

(4) Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance und die Kunst;* Stuttgard, 1879, p. 11.

le cardinal Bembo, ne prévoyaient certainement pas plus Luther et Calvin que les gens de cour ne prévoyaient la Révolution française. La situation était pourtant analogue (1). » Mais qu'y a-t-il de commun entre les humanistes et Luther ou Calvin, ennemis-nés de l'antiquité classique et partant du principe même de la Renaissance!

On oublie trop souvent, en incriminant l'esprit de la Renaissance, que deux des plus grands et des plus saints papes du quinzième siècle, Nicolas V et Pie II, sortaient des rangs des humanistes. La mort héroïque du dernier, expirant à Ancône au moment où il se préparait, vieillard infirme, à mettre à la voile pour aller combattre les Turcs, ne proclame-t-elle pas



Médaille de Pie II, par Andrea Guazzalotti. (Face et revers.)

bien haut combien il restait de jeunesse, d'ardeur et de trésors de conviction dans les esprits les plus familiarisés avec les séductions du monde antique!

Dans le clergé régulier même l'humanisme comptait de nombreux champions. Il suffira de rappeler ici les noms d'Ambroise Traversari, le pieux et savant général des Camaldules, de Paolo Orlandini, de Timoteo Maffei, de Girolamo Agliotti, et, dans une certaine mesure, du béat Albert de Sarteano (2). Saint Laurent Giustiniani, de son côté, appartenait à une famille célèbre par son amour pour les lettres.

Si nous considérons l'homme en qui s'est le plus complètement incarné l'esprit de la première Renaissance, Laurent le Magnifique, l'heureuse fusion des deux éléments apparaît avec plus d'éclat encore. On n'a vu dans

(1) *Histoire de la civilisation en Europe*, p. 314-315.
(2) Voigt, *Die Wiederbelebung*, t. II, p. 222.

Laurent que l'admirateur de la statuaire grecque, que le poète du *Triomphe de Bacchus* et des *Canti carnascialeschi,* le fauteur du paganisme. C'est méconnaître cet âge d'or où les esprits étaient également ouverts à tous les sentiments généreux. Laurent s'est plus d'une fois essayé dans des poésies religieuses. Compose-t-il son *Mystère de saint Jean et de saint Paul,* il se révèle à nous comme un chrétien profondément ému, animé de la foi la plus vive et la plus pure. Les *Mystères* tiennent d'ailleurs une grande place dans ses prédilections; lors de la visite de Galéas-Marie Sforza, il en fit représenter trois, l'*Annonciation de la Vierge,* la *Descente du Saint-Esprit,* l'*Ascension.* Les pratiques de toute sa vie, et l'histoire de ses derniers moments, cette entrevue mémorable avec Savonarole, nous montrent qu'il n'y avait là ni affectation ni hypocrisie.

Les exemples de la maison paternelle n'avaient pu que fortifier le Magnifique dans ses aspirations. Sa mère, Lucrèce Tornabuoni, excellait dans la poésie religieuse; ses *Laudi,* la *Vie de la Vierge,* la *Vie de saint Jean-Baptiste,* l'*Histoire d'Esther, de Judith, de Tobie,* occupent une place distinguée parmi les compositions similaires du quinzième siècle. Son père, Pierre, était un homme d'une piété profonde. Quant à son aïeul, Cosme, que de fois ne le voyons-nous pas chercher soit dans ces cellules du couvent de Saint-Marc, ornées de la main de fra Angelico, soit dans la Badia de Fiesole, le recueillement, l'oubli des passions et des vanités du monde (1)!

Je ne me lasserai pas, dans mes tentatives de réhabilitation des Médicis, de citer la noble maxime de Laurent, qui résume si bien cet esprit de sympathie et de tolérance universelles : « Sans la philosophie de Platon, il est difficile de devenir un bon citoyen, ou de bien comprendre les enseignements de la religion chrétienne (2). »

Jusqu'à quel point les souverains italiens du quinzième siècle partagèrent-ils les convictions religieuses que nous venons de constater chez bon nombre d'humanistes et dans la famille des Médicis? C'est une question qu'il n'est pas facile de résoudre. Si les Frédéric d'Urbin, les Alexandre Sforza de Pesaro unissent, dans une commune admiration, les saintes Écritures,

(1) Voy., sur les productions poétiques de Laurent et de sa mère, le beau livre du baron de Reumont, *Lorenzo de Medici il Magnifico*, 2e éd., t. I, p. 435; t. II, p. 5 à 23, et Castelnau, *les Médicis*, t. I, p. 410 et suiv.

(2) « Aiebat idem Ficinus Laurentium dicere solitum absque Platonica disciplina nec bonum civem, nec christianæ doctrinæ peritum facile quemquam futurum. » (*Laurentii Medicei Vita,* par Ph. Valori; éd. Mehus, Florence, 1749, p. 12; éd. Galletti, p. 167.)



La Vierge, l'Enfant-Jésus et des sai



ar Botticelli. Florence, Académie des Beaux-Arts.

les ouvrages de saint Thomas d'Aquin (1) et les chefs-d'œuvre de la littérature classique, si un duc de Savoie, Amédée VIII, se retire dans un couvent d'où il ne sort que pour ceindre la triple tiare (il est vrai que ce fut celle d'antipape), si le roi de Naples Alphonse II finit ses jours dans la pénitence, chez plus d'un de leurs alliés, on peut en être assuré, la dévotion était tout extérieure. Mais on n'en trouve qu'un seul qui osa ériger l'impiété en système. Le pape Pie II reproche formellement à son adversaire acharné, Sigismond Malatesta, le spirituel et inquiet seigneur de Rimini, de haïr les prêtres et de ne pas croire à l'immortalité de l'âme (2).

Les actes ont justifié cette accusation, on le verra dans le paragraphe consacré à la cour de Rimini. Aussi Sigismond attira-t-il sur lui les colères de l'Italie entière : ce ne fut pas une des moindres ironies du sort que de condamner ce disciple d'Épicure à servir d'exécuteur aux dernières volontés de Pie II et à diriger la croisade contre les Turcs (3).

Dans cette enquête sur les sentiments intimes des hommes du quinzième siècle, nous devons étudier les manifestations de l'esprit religieux chez les champions de la liberté aussi bien que chez ceux de la dictature. Rien de plus curieux, à cet égard, que le mélange de réminiscences classiques et d'ardente piété chez le groupe de conspirateurs milanais auxquels leur temps a décerné le titre de nouveaux Brutus. Les invocations aux saints alternent avec des déclarations empreintes d'un amour de liberté et de gloire dignes de l'ancienne Rome. « Grand saint Ambroise, » s'écrient-ils, avant de consommer leur attentat, « soutien de cette ville, espérance et gardien du peuple de Milan, si le projet que tes concitoyens, que tes enfants ont formé pour repousser loin d'ici la tyrannie, l'impureté et des débauches monstrueuses, est digne de ton approbation, sois-nous favorable au milieu des hasards et des dangers auxquels nous nous exposons pour la délivrance de la patrie! » Et l'infortuné Olgiati, à la veille de subir un supplice horrible, termine sa confession par cette prière touchante : « A présent, sainte Mère de Dieu, et vous, ô princesse Bonne! je vous implore pour que votre clémence et votre bonté pourvoient au salut de mon âme. Je demande seulement qu'on laisse à ce corps misérable assez de vigueur pour que je puisse confesser

(1) Vespasiano, *Vite*, p. 113.

(2) « Sacerdotes odio habuit, de venturo sæculo nihil credidit, et animam perire cum corpore existimavit. » (*Commentarii*, éd. de 1584, p. 92.)

(3) Yriarte, *Un Condottiere au quinzième siècle. Rimini*; Paris, 1882, p. 292-294.

mes péchés suivant les rites de l'Église, et subir ensuite mon sort (1). »

De l'aristocratie de l'esprit et de l'aristocratie politique ou militaire, descendons-nous aux masses : quelle chaleur de convictions partout, dans les villes comme dans les campagnes! Les Florentins ont beau s'être familiarisés pendant un demi-siècle avec toutes les vanités mondaines, il suffira de la voix de Savonarole pour provoquer le plus étonnant mouvement de contrition. Un lustre durant, on put craindre que l'Athènes de l'Italie ne devînt une nouvelle Thébaïde; la marche de la civilisation en fut compromise (2). Ailleurs, à Arezzo, à Pérouse, nous voyons un peuple entier suspendu aux lèvres d'un saint Bernardin de Sienne ou d'un Albert de Sarteano, pleurant ou s'exaltant avec lui. A Cortone, sur le bruit d'un miracle, l'imposante église de la Madonna del Calcinajo surgit comme par enchantement. Ici toutefois, comme sur tant d'autres points, nous devons constater la dispersion des efforts. On élève chapelles sur chapelles, on décore les cathédrales existantes d'innombrables statues ou tableaux; mais les cathédrales nouvelles sont aussi rares que les hôtels de ville nouveaux; il en est de la religion comme du patriotisme : si la foi individuelle n'a pas reçu d'atteinte, c'en est fait de cette cohésion qui en décuple les effets.

En résumé, considérée dans son ensemble, l'Italie du quinzième siècle n'a pas cessé d'être une nation sincèrement, profondément croyante. La religion s'y manifeste sous ses aspects les plus divers, depuis le mysticisme du rêveur solitaire, depuis l'enthousiasme du prêtre guerrier (le cardinal Julien Cesarini, tué à la bataille de Varna, en 1444; saint Jean de Capistrano) jusqu'à ce besoin d'activité qui organise l'assistance publique

(1) Sismondi, t. XI, p. 60-64. — La confession d'Olgiati a pour pendant une complainte très pathétique et très populaire se rapportant, comme elle, à l'assassinat du duc de Galéas-Marie. Le duc, car c'est lui que l'auteur de la complainte fait parler, y implore d'abord la compassion de la sainte Vierge, puis il raconte l'attentat avec force détails larmoyants. La péroraison se compose d'une invocation aux cités du duché de Milan, aux membres de la famille ducale, aux alliés, aux nations étrangères, aux fleuves, aux vents, aux neuf muses, à Virgile, Homère, Orphée et Amphion, aux éléments, aux planètes... C'est le panthéisme coudoyant le christianisme avec la plus naïve liberté. (D'Adda, *Canti storici popolari italiani,* II, la Morte di Galeazzo Maria Sforza; Milan, 1875.)

(2) Il est aujourd'hui admis par tous les historiens, MM. Villari, Gustave Gruyer, de Reumont, Geiger, le P. Bayonne, etc., que Savonarole s'attaqua uniquement aux vices de l'Église et qu'il ne toucha pas à un seul dogme. Il ne saurait en aucune façon être considéré comme un précurseur de la Réforme, et c'est par une singulière méprise qu'on a placé sa statue au pied du monument de Luther, récemment élevé à Worms.

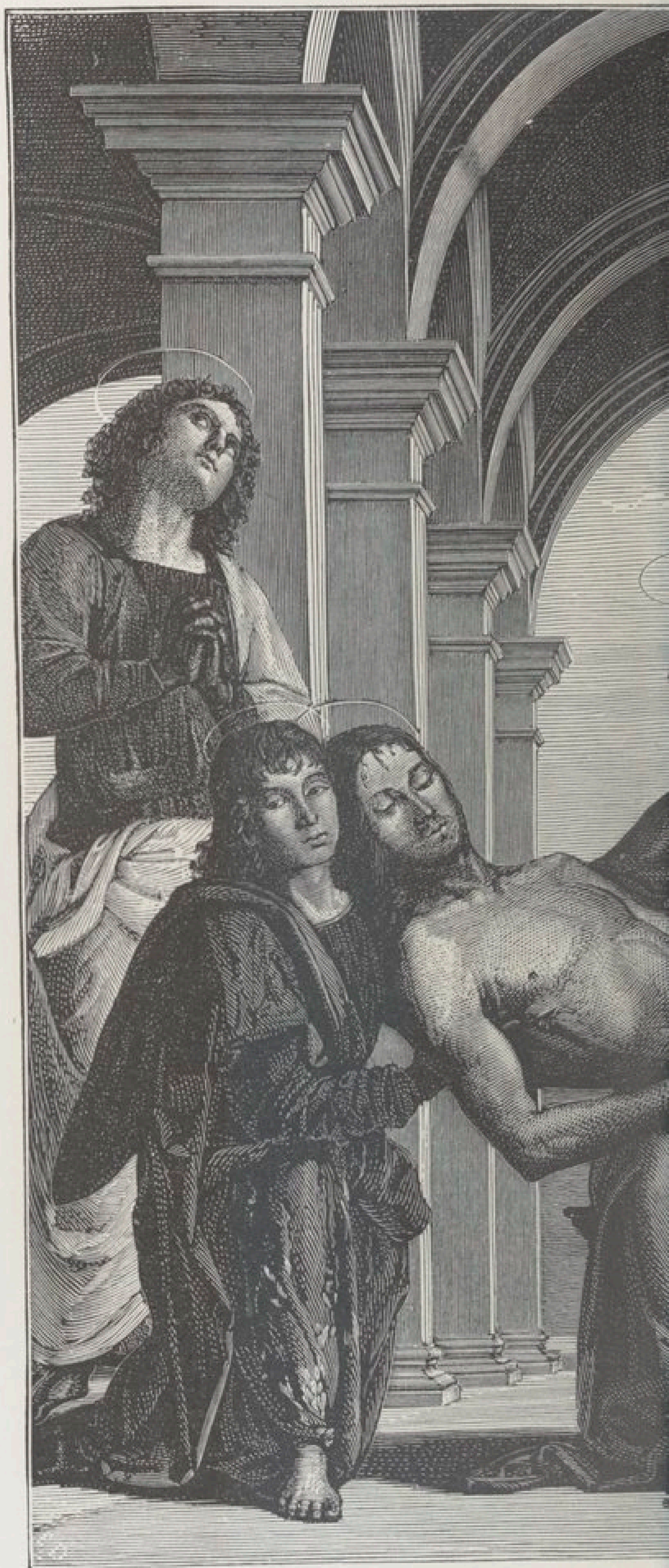


La mort de saint Bernardin de Sienne, par Pinturicchio. (Rome, église d'Ara Cœli.)

(saint Antonin de Florence). L'ascétisme des âges antérieurs a diminué, nous ne cherchons pas à le nier; il a dû se régler sur l'accroissement du bien-être et l'adoucissement des mœurs. D'autre part, l'étude de la philosophie antique a donné à la piété une portée plus haute et une plus grande indépendance d'allures. Mais la foi y a-t-elle perdu?

Dans un travail que nous aurons plus d'une fois l'occasion de citer, un des plus sympathiques professeurs de la nouvelle Sorbonne a caractérisé, en termes excellents et avec une absolue impartialité, l'attitude de l'Italie vis-à-vis de la religion à l'époque qui nous occupe. Nous ne saurions mieux faire que de reproduire son appréciation, qui est d'ailleurs d'accord, dans ses traits généraux, avec celle des historiens les plus autorisés (1) : « On a présenté quelquefois la Renaissance comme une contradiction du christianisme. L'Italie, en rendant aux modernes l'antiquité, Platon, la liberté du raisonnement et de l'invention, le goût de la beauté et de la joie, le sentiment de la réalité et de la nature, aurait, selon certaines personnes, détaché l'Occident de la tradition chrétienne et préparé la fin d'une civilisation où la foi avait dominé et à l'abri de laquelle les peuples avaient grandi. Cette opinion est excessive, comme tout jugement absolu porté sur quelque partie considérable de l'histoire. Il faut, sur ce point, distinguer d'abord de l'Italie elle-même les nations de ce côté-ci des Alpes, l'Allemagne, la France, les Pays-Bas. Ici, en effet, comme la Renaissance, reçue fort tard des Italiens, a coïncidé avec la Réforme, les écrivains qui prenaient part, en qualité soit de dissidents, soit de mécontents, à la lutte religieuse, se servirent des lettres comme d'une arme contre l'Église et le moyen âge dont la cause semblait commune... Mais la Renaissance italienne ne fut, à aucun moment, compliquée d'une révolution religieuse, et même le grand réformateur de Florence, Savonarole, se montra l'adversaire déclaré de la Renaissance. S'il n'y eut point, du treizième siècle au concile de Trente, de conflit sérieux entre l'Église et la civilisation, sauf sous le pontificat de Paul II, c'est qu'il y avait eu, dès l'origine, un accord entre la foi et la pensée italienne. L'apostolat austère, la discipline inflexible que l'Église fit peser sans cesse sur l'Occident, ont été épargnés à l'Italie. L'Église, que gouvernaient des Italiens et qui gouvernait elle-même les âmes de ses enfants les plus proches par les

(1) Sismondi, *Histoire des Républiques italiennes,* t. XII, p. 63-64. — Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance,* t. II, p. 229 et suiv. — Symonds, *Renaissance in Italy; the age of the despots;* Londres, 1880, p. 428-429.



Le Christ mort sur les genoux de la



ge. Par le Pérugin. Florence, Académie des Beaux-Arts.

moines de la famille franciscaine, ne fut point, dans la Péninsule, une puissance isolée du reste des hommes, hautaine, et, par cela même, inquiétante; les Italiens ne la redoutaient point... Les Italiens pouvaient se tenir à différents degrés de la pensée libre, sans que le sanctuaire chancelât; eux-mêmes ils n'étaient point des sectaires et la finesse de leur esprit les préservait du fanatisme philosophique... Après la Réforme, après le sac de Rome et l'asservissement de la Péninsule, il restait, pour l'éternel contentement de l'histoire, le souvenir d'une grande civilisation accomplie avec une incomparable sérénité par le concert d'une Église très puissante et d'une race généreuse, que toutes les libertés enchantaient, qu'aucune audace de l'esprit ou de la passion n'intimidait. Parmi les bienfaits que la Renaisssnce a prodigués au monde, il n'en est pas peut-être de plus précieux que cet exemple, cette leçon, je voudrais dire cette espérance (1) ».

Cessons donc de contester à l'Italie un de ses privilèges les plus enviables, cette faculté de concilier les aspirations du vieux et du nouveau monde, de mêler sans effort aux enseignements du christianisme les souvenirs de la belle civilisation antique, et d'avoir, la première parmi les nations modernes, inauguré le grand principe de la tolérance.

La Renaissance, étrangère aux troubles religieux qui provoquèrent, au siècle suivant, tant de luttes douloureuses, a-t-elle une part de responsabilité plus grande dans la corruption morale dont l'Italie d'alors offre l'effroyable spectacle? De quelque côté, en effet, qu'on porte les regards, on ne découvre que crimes de toutes sortes; l'assassinat est le moyen de gouvernement le plus en honneur; la vertu et l'honneur semblent également bannis. L'Église même, le fait n'est que trop certain, se laissa gagner, dans le dernier tiers du quinzième siècle, par les exemples que lui prodiguaient les Sforza, les Malatesta, les princes d'Aragon aussi bien que les républiques de Florence et de Gênes, et surtout celle de Venise, où la raison d'État fut toujours la loi suprême. Essayer de nier l'intensité du mal, du moins dans les classes supérieures de la société, serait une tentative chimérique. Ce qui est moins téméraire, c'est de rechercher en quoi cette dépravation tient à la Renaissance, et si le caractère italien n'y est pas pour beaucoup, abstraction faite de toute influence classique. Je me trompe, celle-ci n'y est pas absolument

(1) Émile Gebhart, *les Origines de la Renaissance en Italie*, p. 417-420.

étrangère. Si elle n'a pas provoqué tant d'actes abominables, elle a du moins servi à leur donner un relief, un éclat, et comme une sorte de grandeur épique auxquels une époque moins familiarisée avec les ressources de l'art oratoire et les secrets de la mise en scène eût vainement cherché à atteindre. Tel est son rôle pour le mal comme pour le bien. Séduits par ces souvenirs glorieux, les tyrans, pour nous servir des expressions d'un récent historien de Machiavel, voulurent imiter César et Auguste, les républicains Brutus, les généraux Scipion et Annibal, les philosophes Aristote et Platon, les littérateurs Virgile et Cicéron; les noms mêmes des personnes et des pays devinrent grecs et romains.

Le quinzième siècle vécut et agit sous le masque des anciens, voilà qui est certain. Mais l'histoire doit rechercher jusqu'à quel point les ressorts qui faisaient mouvoir les personnages ainsi déguisés étaient empruntés à l'antiquité. L'esprit de violence, de ruse, de trahison a-t-il fait son apparition en Italie avec la Renaissance? Ne s'y est-il pas donné librement carrière longtemps avant qu'on eût retrouvé la Grèce et Rome, longtemps avant que Machiavel en eût formulé les lois (1)? L'histoire, au quatorzième siècle, des della Scala et de cette race gigantesque des Visconti, dont les crimes et les éclatants services donnent également le vertige, celle d'Eccelino au treizième siècle, celle de l'aristocratie romaine aux onzième et dixième, abondent en forfaits propres à faire pâlir ceux du quinzième. La palette du chantre de l'*Enfer* s'est épuisée à peindre la corruption de ses contemporains. Le quinzième siècle n'aurait probablement pas même eu le mérite de fournir au poète quelque trait inconnu de la perversité humaine. Tenons donc compte, avant tout, de la violence des passions chez la race italienne et de la netteté plastique avec laquelle elles se traduisent. Considérons ensuite que si, au quinzième siècle, la lutte entre Guelfes et Gi-

(1) Si Machiavel a préconisé d'un cœur si léger l'assassinat comme moyen de gouvernement, c'est qu'une longue tradition pouvait lui servir de justification. Une observation faite dans une des dernières livraisons du *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris* (1884), par le savant commentateur des *Établissements de saint Louis*, M. Paul Viollet, nous apporte à cet égard un témoignage important : « Le droit de vie et de mort », dit M. Viollet, en rapportant une lettre de rémission accordée par le roi Jean le Bon, à l'occasion d'un meurtre ordonné par son fils, le futur Charles V, « appartenait au roi, et le roi qui pouvait condamner à mort était en même temps au-dessus des formes ordinaires de la justice. Ce double principe du droit public doit toujours rester présent à l'esprit de l'historien; il est encore formulé, au dix-septième siècle, par Leibnitz à l'occasion du meurtre de Monaldeschi par ordre de la reine Christine : le grand philosophe estime que la reine n'excéda pas son droit. Leibnitz, ajoute M. Viollet, est tout à fait dans la tradition historique. »

belins est passée à l'état de souvenir, elle a été remplacée par des convulsions non moins profondes, la substitution de la dictature à la liberté. Il n'en faut pas davantage pour innocenter ces « humanités », qui aujourd'hui encore forment la base de l'instruction dans tous les pays civilisés, et qui n'inspirent à la jeunesse que de nobles sentiments. Les « humanistes » ont souvent



Une scène de meurtre, par Fiorenzo di Lorenzo. (Pinacothèque de Pérouse.)

pu manquer d'indépendance et de courage; ils ont pu flatter les grands, célébrer leurs faiblesses ou leurs crimes. Qui songe à le nier? Mais la vénalité d'un littérateur saurait-elle compromettre la dignité de la littérature (1)?

Cette éclipse du sentiment moral, qui nous révolte chez tant de princes ou d'hommes d'État italiens, au moyen âge aussi bien qu'à la Renaissance,

(1) Il importe de se tenir en garde, sur ce point, contre la confusion que l'éminent historien de l'humanisme italien, M. Voigt, établit trop souvent entre le caractère personnel des humanistes et l'esprit de leurs ouvrages. (*Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, 2e éd., t. II, p. 414-418, 468-472.)

n'est d'ailleurs pas spéciale à l'Italie. Les nations voisines, n'ayant pas pour excuse les emportements des races du Midi, nous offrent-elles au quinzième siècle un spectacle plus édifiant? Les annales de la France, pendant les règnes de Charles VI (1) et de Louis XI, celles de l'Angleterre pendant la guerre des deux Roses, celles de la Bohême, de la Hongrie, et de tant d'autres régions où la Renaissance n'avait pas encore fait son apparition, sont-elles moins riches en actes d'oppression, en violations de la foi jurée, en meurtres? Ces contrées ont-elles attendu pour se livrer à tous les excès que l'antiquité leur en eût révélé la formule? Tout au plus l'assassinat y offre-t-il un certain caractère de franchise et de courage, tandis qu'en Italie on recourt pour se débarrasser d'un ennemi à des procédés plus tortueux, le poison d'une part, l'emploi de sicaires de l'autre. Une dernière considération : le plus grand criminel du quinzième siècle, le héros de Machiavel, César Borgia, n'est-il pas étranger par son origine à l'Italie, et par ses goûts à la Renaissance?

Mise hors de cause en ce qui touche la décadence morale de l'Italie, aussi bien qu'en ce qui touche la crise religieuse, crise d'ailleurs passagère de l'autre côté des monts, l'influence antique ne saurait toutefois être considérée comme n'ayant contribué qu'à répandre des lumières, qu'à produire des bienfaits. Il est toute une catégorie d'erreurs dont la diffusion se lie intimement au développement de la Renaissance. « Ce retour vers les anciens, dit M. Maury, s'il eut l'avantage d'épurer le goût, d'ennoblir l'esprit, de donner à la pensée plus d'indépendance et d'originalité, avait aussi ses dangers. Les eaux auxquelles on s'abreuvait étaient plus savoureuses que pures, et la philosophie, en rentrant dans les écoles dégagée des entraves de la scolastique, y ramenait les spéculations du platonisme. La théorie des influences démonologiques, l'astrologie, la magie, trouvèrent de la sorte, au nom de la science, un accueil que leur refusait la religion, et les rêveries de l'antiquité furent étudiées et remises en circulation par les amis des lettres (2). »

Peu s'en fallut que l'art augural, cher aux anciens Étrusques, ne re-

(1) Sur la corruption en France au quatorzième siècle, voyez Cantù, *Histoire universelle*, t. XII, p. 280, 282, 293.

(2) Maury, *la Magie et l'Astrologie dans l'antiquité et au moyen âge*, 4[e] édition, p. 214, 215.

couvrât toute sa vogue chez leurs descendants du quinzième siècle, ces Toscans si fiers de leur origine. Nous les voyons sans cesse, comme d'ailleurs les autres Italiens, observer les prodiges et en tirer les conséquences les plus extraordinaires. Un des plus éclairés d'entre les humanistes, François Philelphe, considère une crue du Tibre comme un présage de peste et de guerre (1). Le chroniqueur milanais Corio enregistre avec anxiété tous les phénomènes de quelque importance, un combat d'oiseaux dans les airs, la chute d'un pont, la chute de la foudre, etc., et les rattache aux événements les plus marquants du temps. L'apparition de trois corbeaux sur le passage de Galéas-Marie Sforza ne pouvait évidemment signifier, dans son système, que la fin prochaine de ce prince (2). Machiavel lui-même établit une corrélation entre la mort de Laurent le Magnifique et le coup de foudre qui fracassa la lanterne de Santa Maria del Fiore.

L'astrologie s'enorgueillit d'une vogue encore plus singulière (3). S'agit-il d'organiser une fête, de commencer la construction d'un édifice, d'entreprendre une expédition militaire, bref à la veille des plus petits comme des plus grands événements, on ne manque jamais de consulter les « planetarii ». Les Florentins, pressés par l'ennemi, ne remettent au duc de Ferrare le bâton de commandement qu'au jour fixé par les astrologues (4). Ce sont les astrologues qui déterminent l'heure à laquelle Philippe Strozzi doit poser la première pierre de ce palais auquel il a dû l'immortalité (5); ce sont eux qui dirigent les résolutions les plus importantes des particuliers, des communes, des souverains. En vain quelques esprits indépendants, Pétrarque, Pic de la Mirandole, Savonarole, tonnent-ils contre cette superstition ridicule : elle se maintient jusqu'en plein dix-septième siècle. On est heureux de pouvoir ranger parmi les adversaires de l'astrologie Laurent le Magnifique, ce grand esprit, on voudrait pouvoir ajouter ce grand caractère. Dans son *Mystère de saint Jean et de saint Paul,* il prête à Julien l'Apostat cette noble réponse (strophe 145), digne d'un empereur philosophe : « Le roi et le sage ne sont pas soumis aux étoiles; je me consi-

(1) Lettre de 1476, dans la *Vita di Francesco Filelfo,* de Rosmini, t. II, p. 405.

(2) *L'Historia di Milano*, éd. de 1646, p. 393, 505, 507, 551, 558, 562, 830, 962, etc.

(3) Dans le merveilleux ouvrage intitulé *Die Cultur der Renaissance,* l'illustre professeur, bâlois Jacques Burckhardt a réuni sur l'histoire de l'astrologie, aux quatorzième, quinzième et seizième siècles, une foule de détails caractéristiques auxquels il nous suffira de renvoyer le lecteur (3e édit., t. II, p. 279 et suiv. et notes).

(4) Sismondi, t. XI, p. 116.

(5) *Vita di Filippo Strozzi*, p. 70-71.

dère donc comme au-dessus de cette loi vaine; l'heure propice est celle que l'homme heureux choisit lui-même : »

> El re e' l savio son sopra le stelle;
> Onde io son fuor di questa vana legge :
> E buon punti e le buone ore son quelle
> Che l'uom felice da se stesso elegge.

Pour combien de pareilles superstitions, dont la responsabilité se partage d'ailleurs à peu près également entre les Arabes et les anciens, n'ont-elles pas contribué au fatalisme que l'on constate chez tant d'Italiens de la Renaissance (1) ! Le plus éloquent des ouvrages du Pogge, le traité *de Varietate Fortunæ,* n'est-il pas comme l'expression philosophique de cette impuissance de l'homme devant les décrets du destin!

Tout n'était pas également bénéfice dans l'héritage si considérable de l'antiquité. La croyance à la magie et ces horribles procès de sorcellerie qui déshonorèrent l'Europe jusqu'au siècle dernier purent également s'autoriser du témoignage de plus d'un auteur classique (2).

Il est un autre legs de l'antiquité, legs hideux, que la Renaissance, si elle ne le revendiqua pas, ne répudia pas non plus avec assez d'énergie : je veux parler de l'esclavage. Il est aujourd'hui établi par les travaux de M. Bertolotti que dans plusieurs États de l'Italie l'esclavage a subsisté jusqu'au dix-huitième siècle (3). A l'époque dont nous nous occupons, il n'y avait pas de trafic plus fréquent que celui de malheureuses femmes, jeunes ou vieilles, arrachées à leur patrie, la Turquie, la Russie, les Principautés danubiennes,

(1) Le chevalier allemand Arnold de Harff, qui visita l'Italie dans les dernières années du quinzième siècle, nous fournit un exemple de la foi robuste de cette époque dans les prédictions les plus étranges : « Les Florentins, dit-il, nourrissent de vingt à trente lions, parce qu'on leur a prédit que si l'un d'eux atteignait l'âge de cent ans, l'Empire romain leur rendrait leurs armoiries avec le lion, ainsi que beaucoup de franchises, perdues dans une guerre avec Sienne » (*Die Pilgerfahrt des Ritters Arnold von Harff;* Cologne, 1860, p. 11, et Reumont, *Viaggio in Italia nel MCDXCVII del cav. Arnoldo di Harff;* Venise, 1876, p. 9).

(2) Sur d'autres superstitions empruntées à l'antiquité, voy. Muratori, *Antiquitates,* t. V, p. 65-78; — Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance,* t. II, p. 289 et suiv.

(3) Sismondi affirme (t. XI, p. 229) que Sixte IV ordonna, lors de sa lutte avec Venise, de vendre comme esclaves les prélats et les prêtres vénitiens qui quitteraient Rome sans son autorisation. Mais est-ce croyable? Par contre, une bulle de Paul III, publiée la première année de son règne, contient de belles protestations contre l'esclavage (*Litteræ Pauli papæ III in favorem servorum libertatem in palatio conservatorum acclamantium : Statuta urbis Romæ,* éd. de 1590, p. 296).

et vendues au plus offrant sur les principaux marchés de l'Italie. Tantôt c'est Cosme de Médicis, le Père de la Patrie, qui fait à Venise, ce poste avancé de l'Orient, l'acquisition d'une Circassienne, dont le fils, Charles de Médicis, deviendra prévôt de la cathédrale de Prato; tantôt ce sont de simples artisans qui se procurent par cette voie des domestiques à bon marché. Le bas prix des « schiave » les mettait en effet à la portée des moins fortunés. Dans les déclarations de biens florentines, les évaluations, pour les femmes de vingt-cinq à trente ans, varient entre 40 et 75 florins (1); à Venise, où le choix était plus grand, les prix diffèrent aussi davantage; ils vont de 16 à 87 ducats (2).

La correspondance de la mère de Philippe Strozzi contient de curieux détails sur les caractères distinctifs des différentes espèces d'esclaves. Les Tartares étaient plus propres à la fatigue, les Russes plus délicates et plus belles; les Circassiennes avaient un sang plus riche (3). Toutes d'ailleurs semblent s'être distinguées par les vices inhérents à la servitude : le vol, le mensonge, l'ivrognerie. Si leurs maîtres avaient le droit de les châtier, et ils ne s'en faisaient pas faute, l'esclave s'efforçait de se venger en le calomniant; la mère de Philippe Strozzi n'a pas le courage de se débarrasser de la « Cateruccia, nostra isschiavia », avant d'avoir marié sa fille, de peur que l'esclave, échappée à son autorité, ne lui nuise par de méchants propos et ne l'empêche de trouver un mari (4). Parfois aussi ces infortunées croyaient trouver une vengeance dans les pratiques de la magie (5). Sous plus d'un rapport, l'esclavage de la Renaissance offrait les traits immortalisés par Plaute et par Térence.

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, t. I, p. 415. Un Rinuccini acheta, en 1466, à Venise, une esclave de vingt-six ans pour 74 florins, 10, 5 (Aiazzi, *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini;* Florence, 1840, p. 252).

(2) Molmenti, *la Storia di Venezia nella vita privata;* Turin, 1880, p. 330 à 333. Voir aussi *Della schiavitù e del servaggio,* par le comte Cibrario; Milan, 1868; l'*Archivio storico italiano,* t. X, 1869, p. 93-95; les *Documents inédits; Mélanges*, t. III, p. 150-155, de M. de Mas-Latrie, et la *Cultur der Renaissance,* de Burckhardt, t. II, p. 78-79.

(3) « Qualche tartera di nazione, che sono per durare fatica vantaggiate e rustiche. Le Rôsse, cioè quelle di Rossia, sono più gentili di compressione e più belle; ma, a mio parere, sarebbono meglio Tartere. Le Circasse, è forte sangue; benchè tutte l'abbino questo. » (*Alessandra Macinghi negli Strozzi. Lettere di una gentil donna fiorentina del secolo XV à figliuoli esuli*, publié par C. Guasti; Florence, 1877, p. 475.)

(4) Ibid., p. 103, 118, 155, 505.

(5) Molmenti, ouv. cité, p. 332.

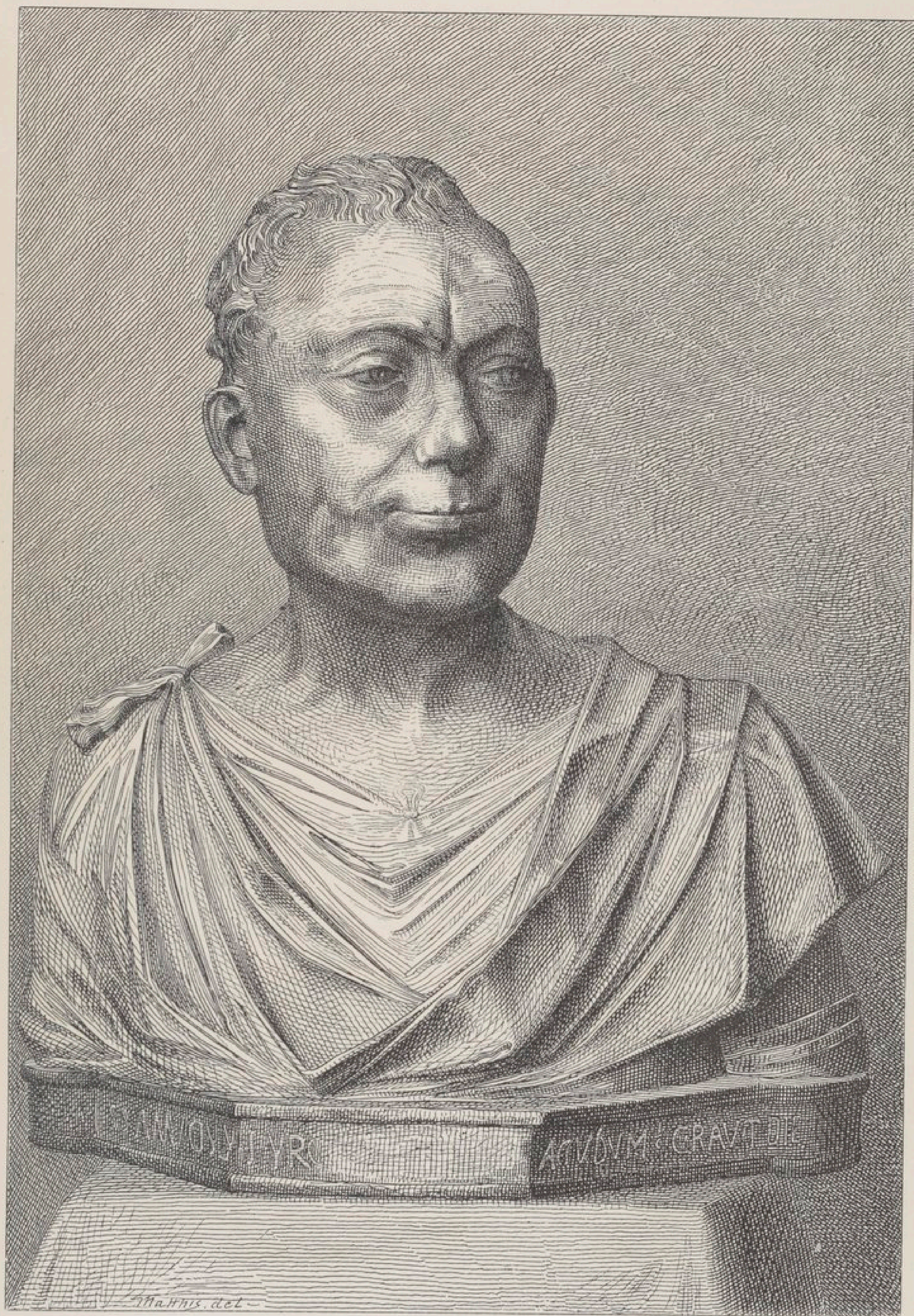


CHAPITRE II.

Le patriotisme et le cosmopolitisme. — Le courage militaire et l'esprit d'humanité.
Conditions de la vie publique en Italie.

Nous sommes portés, depuis quelque temps, à nous exagérer l'influence exercée par ce que l'on appelle le milieu, sur le développement de la poésie et de l'art, ces formes de l'esprit si essentiellement ondoyantes et indépendantes. L'action n'est ni aussi directe, ni aussi immédiate qu'on s'est plu à le soutenir, et les lois propres à l'imagination ne sauraient se comparer à celles qui président à l'histoire politique. Et puis, n'oublions jamais les grâces d'état dont jouissent les hommes de génie, cette faculté de s'élever d'un coup d'aile au-dessus des préoccupations et des misères du jour, ou de garder sa pureté dans un siècle de corruption.

Malgré tant de causes d'incertitude et d'erreur, les historiens ont réussi à établir pour la Renaissance italienne quelques rapprochements qu'il n'est pas sans intérêt de signaler ici. Un passage de Sismondi surtout me paraît digne d'être placé sous les yeux du lecteur : « Il n'y eut pas, » dit le farouche auteur de l'*Histoire des républiques italiennes du moyen âge,* « de chef-lieu d'un État indépendant, quelque petit qu'il fût, qui ne comptât plusieurs hommes distingués; il n'y eut pas de ville sujette, quelque grande qu'elle fût, qui en conservât un seul dans son sein. Pise, malgré sa décadence, était une ville bien plus peuplée, bien plus considérable qu'Urbin, que Rimini, que Pesaro; mais Pise, une fois assujettie aux Florentins, n'a plus produit un homme marquant dans la littérature ou la politique, tandis que les petites cours de Frédéric de Montefeltro, à Urbin, de Si-



Un Conspirateur florentin au quinzième siècle. Buste de Diotisalvi di Nerone, par Mino de Fiesole.
(Collection de M. G. Dreyfus.)

gismond Malatesta, à Rimini, d'Alexandre Sforza, à Pesaro, rassemblèrent chacune plusieurs philosophes et plusieurs littérateurs » (t. XII, p. 32-33).

Le trait le plus saillant de l'histoire politique de l'Italie au quinzième siècle, c'est la disparition de l'esprit national. A l'époque où Jeanne d'Arc provoque dans notre pays une admirable explosion de patriotisme, l'Italie, divisée en une infinité d'États, perpétuellement en guerre les uns avec les autres, fait tour à tour appel à ses plus dangereux voisins, Français, Espagnols, Allemands, voire à ses ennemis nés, les Turcs, sans vouloir comprendre qu'elle prépare son asservissement de ses propres mains (1).

Est-ce à dire que l'idée de patrie, le sentiment de la solidarité unissant des concitoyens, l'abdication des intérêts individuels devant l'intérêt de tous, soient des notions étrangères aux Italiens de la Renaissance? Une telle appréciation serait souverainement injuste. Les premiers, les Italiens ont distingué entre la communauté des intérêts, la communauté des aspirations, et la communauté d'origine. A l'étroit principe de la nationalité, ils ont opposé le large esprit de cosmopolitisme, au triomphe duquel, jusqu'à ces dernières années, quelques esprits généreux ont pu croire par moments. Mais, à nulle époque, ce que l'on est tenté d'appeler le patriotisme local, l'esprit municipal, — n'est-ce pas là aujourd'hui encore le principal ressort de la vie publique en Italie! — n'apparaît avec plus d'énergie. Il n'est point de sacrifice que les cités les plus humbles ne s'imposent allègrement pour maintenir leurs franchises, pour accroître la prospérité ou exalter la gloire commune. La multiplicité même des révolutions (on sait qu'elles se chiffrent par milliers), prouve à quel point chaque citoyen se passionnait pour la chose publique. Moins troublée par les luttes intestines, l'Italie eût été moins faible vis-à-vis de l'étranger. Son infériorité tient à la violence même des passions qui arment sans cesse ses fils les uns contre les autres et les livrent épuisés, haletants, aux coups des ennemis du dehors. Ces proscriptions, ces complots toujours renaissants, la lutte héroïque de Pise contre Florence, le duel à

(1) Henri Martin explique cette tendance par l'habitude qu'a gardée l'Italie de s'ouvrir à tous les peuples, espérant toujours les dominer tous de nouveau par l'empereur ou par le pape : « La perte de l'Italie, dit-il, a été le cosmopolitisme transmis de la Rome des Césars à la Rome des papes. Tandis que les autres peuples ont été se formant, se concentrant, se constituant selon leur génie propre, cette brillante civilisation italienne méconnaissait le principe essentiel de la civilisation moderne, la personnalité des nations » (*Histoire de France*, 4e éd., t. VII, p. 242). Voy. aussi les belles pages d'Edgar Quinet, dans *les Révolutions d'Italie* (œuvres complètes, t. IV, p. 231, 240, 334).

mort entre les Oddi et les Baglioni à Pérouse, tant de forfaits, tant d'actes d'héroïsme qui font de l'histoire de l'Italie au quinzième siècle le plus varié et le plus émouvant des drames, ne prouvent-ils pas jusqu'à l'évidence que si l'on est en droit de formuler une accusation contre la patrie de la Renaissance, ce n'est point celle d'indifférentisme ! La fière attitude de Pierre Capponi déchirant le traité que Charles VIII prétendait imposer à Florence et s'écriant : « Sonnez vos trompettes, nous sonnerons nos cloches », caractérise bien, à mon avis, la distinction qui à cette époque est au fond de tous les esprits : on a laissé sans protestation l'armée étrangère envahir les pays alliés et même le territoire florentin ; mais touche-t-elle au sanctuaire communal, aussitôt les généreuses ardeurs des temps passés se réveillent. Sans doute, les jours de la liberté sont comptés, mais les sièges de Florence et de Sienne prouvent quelles imposantes funérailles même les Italiens du seizième siècle étaient encore capables de célébrer en son honneur.

A ne s'attacher qu'aux annales inscrites sur des champs de bataille, on est tenté de porter sur la valeur militaire des Italiens le même jugement que sur leurs vertus civiques. Les apparences sont contre eux, à quoi bon le nier ! A part un petit nombre de combats réellement meurtriers, tels que la bataille de Campo Morto (1482), où un millier de cadavres jonchа le sol, la guerre s'était singulièrement humanisée en Italie. Cette dégénérescence frappe surtout si l'on compare les agissements des Italiens à ceux de leurs voisins : Savoyards, Suisses, Français, Espagnols, Turcs, envahissent-ils la Péninsule, quelle suprise, quelle indignation ! Ne point faire de quartier ! Assimiler un combat à une tuerie (batailles de Bosco, 1447 ; de Borgo Mainero, 1449 ; batailles de Charles VIII, etc.) ! Entre Italiens les choses se passent plus galamment ; une bataille n'est plus qu'un tournoi, une joute à armes courtoises ; un des adversaires s'aperçoit-il qu'il a mal manœuvré, que la partie est perdue, il s'incline et tend son épée au vainqueur, qui l'accepte avec toutes les marques possibles de considération. S'il n'est pas absolument démontré, ainsi que l'a rapporté Machiavel, que la fameuse bataille d'Anghiari n'ait coûté la vie qu'à un seul combattant, et encore serait-il mort, non des suites d'une blessure honorable, mais pour avoir été foulé aux pieds des chevaux, on n'en connaît pas moins un grand nombre de victoires brillantes n'ayant pas fait couler une goutte de sang. A la bataille de Macalò, en 1427, huit mille gens d'armes du duc de Milan se rendirent sans qu'un seul d'entre eux, assure-t-on, eût succombé.

Hâtons-nous d'ajouter que d'ordinaire les vaincus recouvraient la liberté avec autant de rapidité qu'ils l'avaient perdue. Le lendemain de cette même bataille, le général vainqueur, le vaillant et malheureux Carmagnola, ayant donné l'ordre de lui amener tous les prisonniers qui se trouvaient encore



Groupe de condottieri. Fresque de Signorelli, à Monte Oliveto Maggiore.

dans le camp, on n'en put rassembler que quatre cents : « Puisque mes soldats, leur dit Carmagnola, ont rendu la liberté à vos frères d'armes, je ne veux pas leur céder en générosité, allez, vous êtes libres aussi (1). »

(1) Sismondi, *Histoire des républiques italiennes*, t. VIII, p. 387. Je laisse à d'autres le soin d'expliquer comment les Italiens, après avoir pris une part honorable à la guerre de Louis XI

L'emploi de mercenaires, de « condottieri (1) », c'est le nom sous lequel se sont illustrés tant de capitaines, depuis les soldats de fortune, tels que John Hawkood (Giovanni Acuto, † 1394), cet Anglais échoué en Italie, Braccio di Montone, les Piccinino, Gattamelata, Niccolò de Tolentino, les



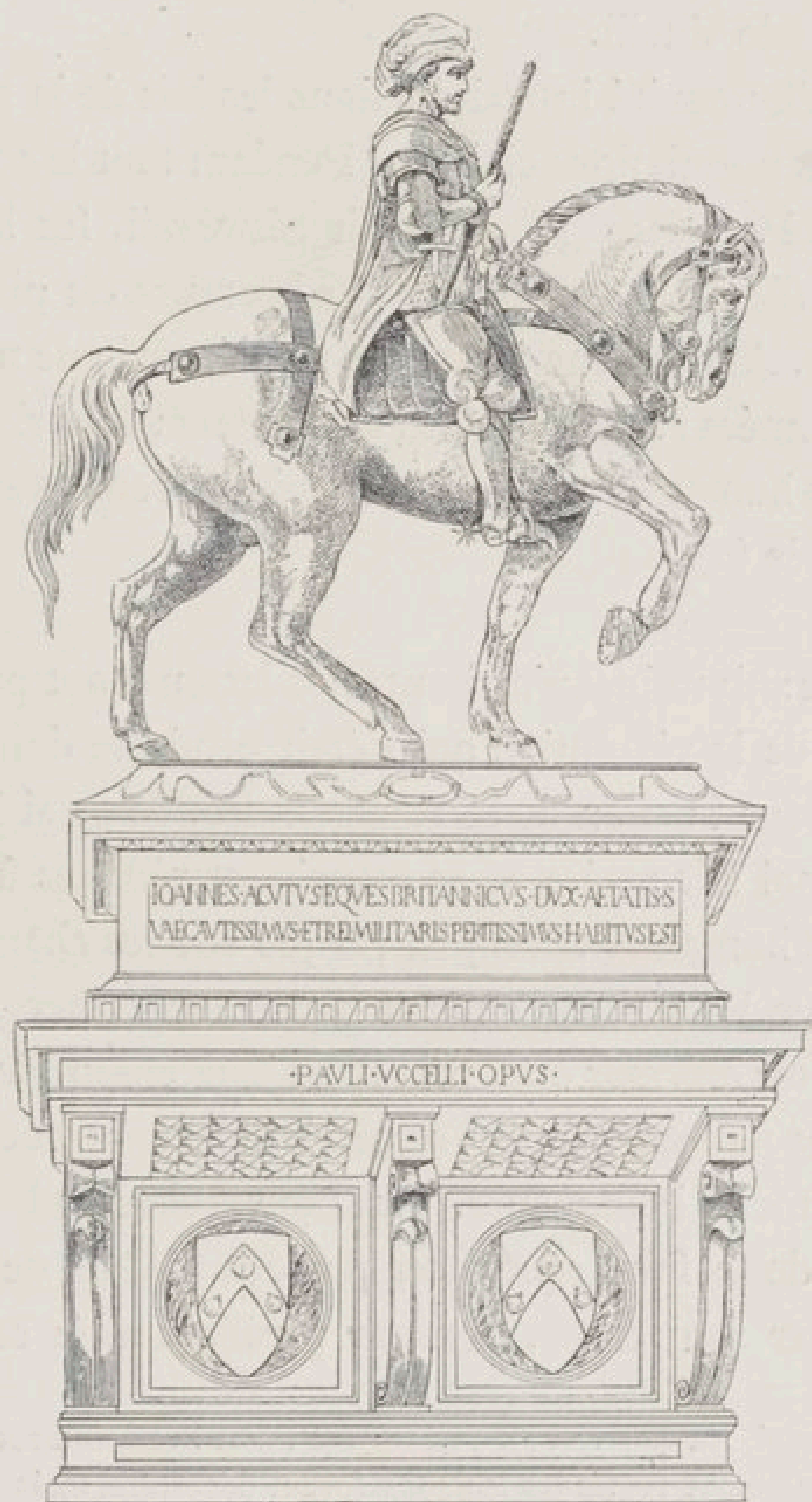
Nicolas de Tolentino. Fresque d'Andrea del Castagno, au dôme de Florence.

Sforza, Bartolommeo Colleone, jusqu'aux princes souverains, les Malatesta, les Montefeltro, les Gonzague, et tant d'autres, explique tout naturellement

contre ses barons révoltés, après avoir lutté souvent avec avantage contre les Suisses, les Turcs ou d'autres races aguerries, succombèrent si facilement sous les coups de Charles VIII. Leurs défaites à ce moment sont d'autant plus étonnantes qu'au siècle suivant encore, outre la brillante passe d'armes de Barletta, ils furent plus d'une fois pour nous des adversaires sérieux.

(1) Le récent travail de M. Yriarte, *Un condottiere au quinzième siècle; Rimini,* abonde en

la révolution opérée dans l'art de la guerre. A cet égard, il est bien vrai de dire que la perte d'une bataille n'était le plus souvent qu'une perte d'argent. Quelles ardeurs généreuses attendre de la part d'hommes payés pour se battre, épousant les querelles d'autrui par simple calcul, passant sans



John Hawkood. Fresque de Paolo Uccello, au dôme de Florence.

scrupules d'un camp dans un autre! Les gouvernements qui se servaient d'eux savaient à quoi s'en tenir sur leur dévouement. Mais il était de bonne politique d'exalter par quelque fondation imposante l'éclat des talents militaires et la gratitude d'une nation pour un général vainqueur. Florence

traits curieux sur les mœurs de cette classe d'hommes de guerre qui tient une si grande place dans l'histoire de la Renaissance.

honora par des peintures murales le souvenir de deux de ses plus fameux « condottieri ». Venise, plus magnifique, leur éleva des statues équestres monumentales, chefs-d'œuvre de Donatello et de Verrocchio, alors toutefois que l'une et l'autre de ces républiques ne les condamnaient pas à mort pour le moindre échec, comme Venise fit pour Carmagnola et Florence pour Paolo Vitelli.

Les principes d'humanité introduits dans les lois de la guerre profitèrent en premier lieu aux populations civiles. « Pendant tout le cours du quinzième siècle, la ville de Plaisance (1), nous dit Sismondi, fut la seule, entre les grandes cités d'Italie, qui fut exposée aux horreurs du pillage et à toute la cupidité du soldat. Aucune campagne ne fut dévastée de manière à détruire pour de longues années l'espérance de l'agriculteur; les prisonniers de guerre furent traités avec humanité, ou presque toujours rendus sans rançon, après avoir été dépouillés (2). »

Nous venons de suivre jusqu'au bout, nos lecteurs ont pu s'en apercevoir, les conséquences de la révolution qui s'était produite dans les mœurs militaires de l'Italie sous l'action de la Renaissance. Mais si les souffrances de la guerre, ce « mal nécessaire », se trouvèrent réduites à leur strict minimum, si l'esprit d'humanité triompha jusque sur les champs de bataille, il ne s'ensuit pas que les Italiens eussent perdu toute énergie. Nous croyons au contraire pouvoir affirmer que, pris dans leur ensemble, s'ils ont cessé de compter parmi les nations les plus aguerries, ils continuent de former une nation essentiellement belliqueuse. La bourgeoisie industrieuse a trouvé plus avantageux de se faire remplacer par des soldats de profession; mais c'est pour ménager son temps, non par pusillanimité; ce calcul n'ôte rien

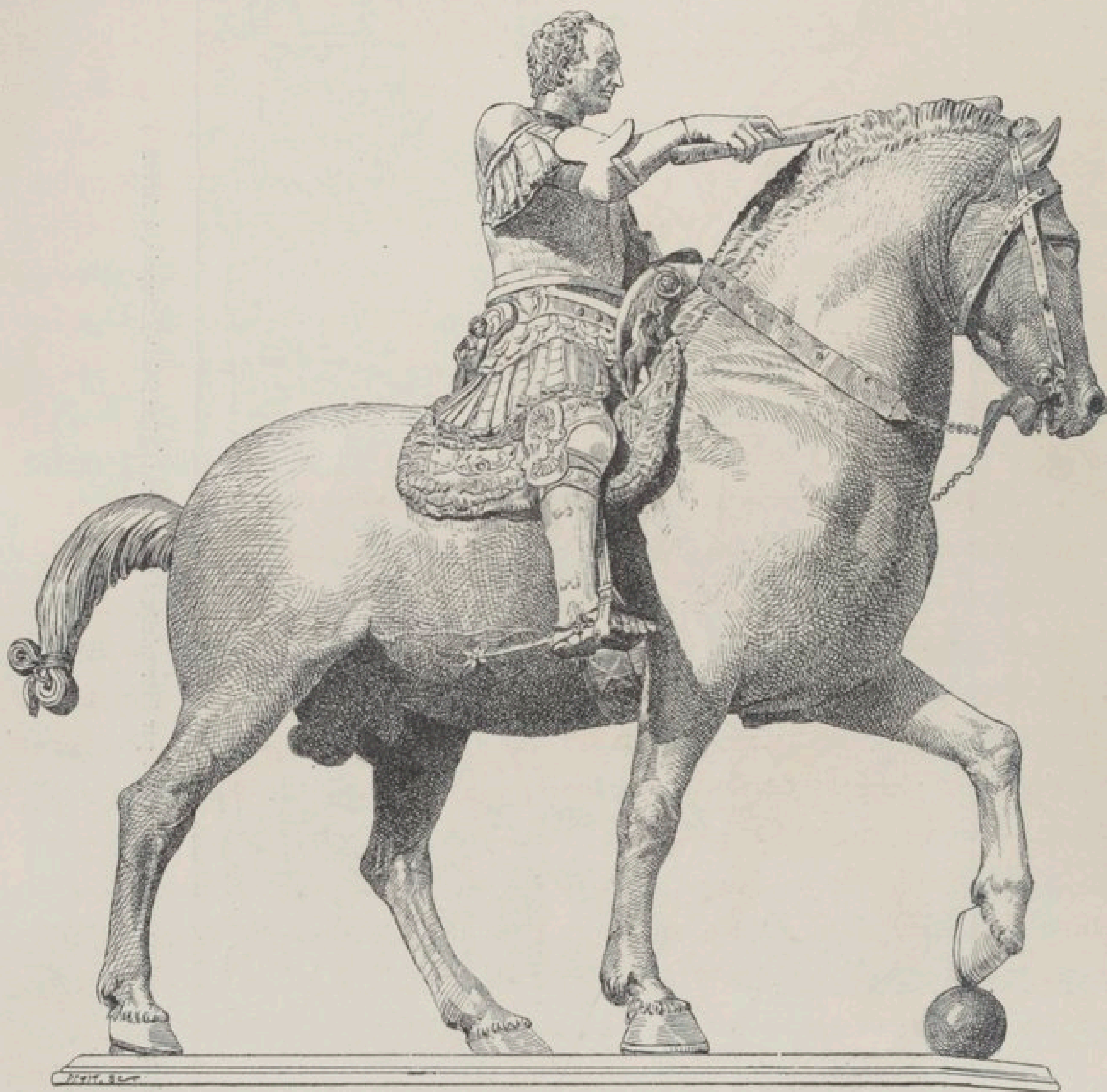
(1) Ce pillage, il est vrai, fut horrible; il a laissé une tache indélébile sur la mémoire de François Sforza : « Non seulement toutes les maisons furent dévastées, mais encore on permit aux soldats d'arracher aux propriétaires, par d'horribles tourments, la découverte de leurs trésors cachés, de soumettre les femmes et les filles des vaincus aux derniers outrages, de réduire en esclavage dix mille citoyens, et de les vendre au plus offrant; enfin, d'employer les quarante jours que l'armée demeura dans Plaisance à dépouiller les maisons de leurs meubles, de leurs ferrures, de leurs bois de charpente, pour les charger sur le Pô et les vendre dans les villes voisines. » (Sismondi, t. IX, p. 291.)

(2) Ibid., t. XII, p. 28. — Les rançons étaient généralement assez élevées. Giuliano da San Gallo dut payer 300 florins lorsqu'il fut fait prisonnier par les Pisans (Vasari, éd. Lemonnier, t. VII, p. 219), le duc Guidobaldo d'Urbin 40,000 (Ugolini, *Storia dei conti e duchi d'Urbino*, t. II, p. 78). Quelquefois aussi on rançonnait des voyageurs inoffensifs, témoin le Pogge, arrêté par les troupes de Niccolò Piccinino (Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. III, p. 314).



Bataille entre chrétiens et infidèles, par Piero della Francesca. (Église Saint-François, à Arezzo.)

à son courage. La substitution, à l'infanterie, d'une cavalerie bardée de fer, aux exercices de laquelle on ne pouvait prendre part qu'après une longue initiation, et d'autre part la disparition, sous les coups des communes,

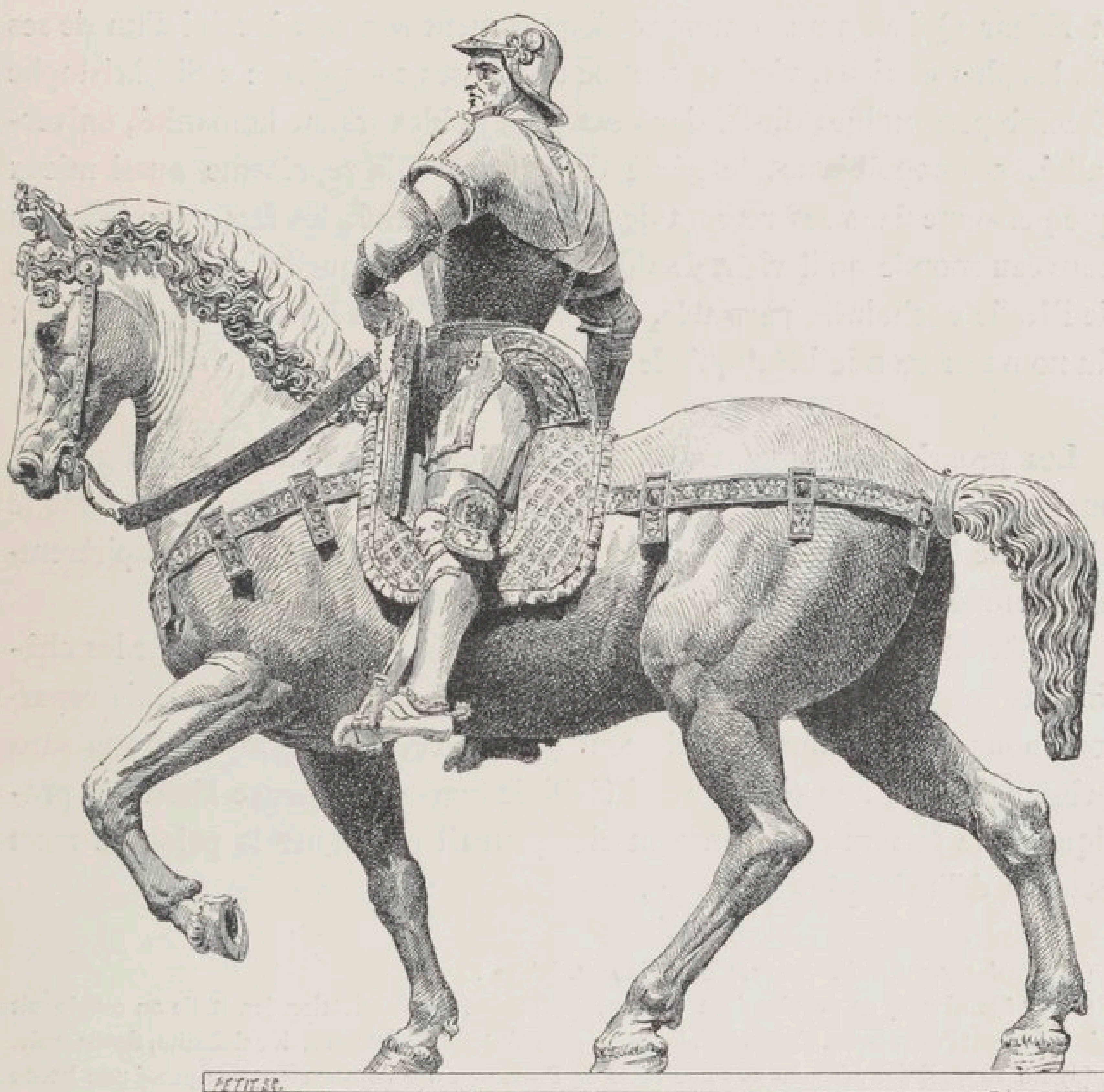


Statue équestre de Gattamelata, par Donatello. Padoue.

d'une aristocratie chargée de veiller à la défense du territoire n'expliquent que trop le recours à des mercenaires (1). Mais la vitalité est restée la même; elle se manifeste dans les luttes aussi fréquentes que stériles d'État à État. Examinez, dans les peintures du temps, ces fiers adolescents, d'une tournure si martiale, parcourez le récit de tant d'actes d'héroïsme; sont-ce là les traits caractéristiques de la décadence? On oublie trop que lors des sièges

(1) Voy. Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi ;* t. I, Florence, 1877, p. 17.

de Brescia, de Plaisance, de Vigevano, de Milan, de Piombino (1), et de tant d'autres villes, la population civile déploya la plus rare valeur et supporta de cruelles souffrances avec une admirable résignation.



Statue équestre de Colleone, par Verrocchio. Venise.

Au lieu de ne voir dans la Renaissance que l'affaiblissement du patriotisme et l'abaissement des caractères, sachons donc nous attacher à tant d'éclatants services inscrits à son actif. Avoir rendu les guerres moins sanglantes, avoir introduit dans les mœurs publiques des principes de justice et d'humanité auparavant inconnus, sont-ce là de si faibles mérites! Sans la

(1) Sismondi, t. IX, p. 105, 289, 338, 350, 372.

féroce Espagne, l'Europe aurait connu dès le seizième siècle l'ère de la concorde et de la prospérité. Il est pour les peuples deux manières de dominer, l'une par les armes, l'autre par les arts de la paix. C'est cette dernière que l'Italie a choisie : *Optimam partem elegit*. Elle en a été cruellement punie, et Edgar Quinet a pu comparer éloquemment son sort à celui d'un de ses fils les plus glorieux, victime comme elle de ses conquêtes : « Si Christophe Colomb personnifie, dit-il, dans ses plus nobles traits, humanité, universalité, cosmopolitisme, le génie de l'Italie, il la représente aussi mieux que personne dans ses retours de fortune. Ramené, les fers aux pieds, du nouveau monde qu'il vient de donner à l'univers, quelle image plus fidèle de l'Italie enchaînée, garrottée, prisonnière de tous les peuples, pour prix du nouveau monde idéal qu'elle a donné au genre humain (1)!

Les progrès que nous venons de constater dans la conduite des guerres eurent-ils leur pendant dans l'administration intérieure des États, dans le régime de la coercition et des pénalités? Les idées de clémence inspirèrent-elles au même degré les rapports de l'État avec les citoyens?

La Renaissance n'avait ni sur le respect de la vie humaine ni sur les châtiments corporels les mêmes idées que le dix-neuvième siècle. Mais reportons-nous de cent années seulement en arrière, nous comprendrons sans peine comment une société aussi civilisée pouvait admettre l'horrible pratique de la torture (2), comment elle pouvait prodiguer la peine de mort pour les délits les plus légers (3).

(1) *Révolutions d'Italie* (œuvres complètes, t. IV, p. 347).

(2) Ni âge ni rang ne protégeaient contre l'application de la question (en Italie on employait généralement l'estrapade). Exemples : le fils du doge Foscari, le protonotaire Colonna, Savonarole.

(3) En 1473, il fut défendu aux habitants de Pavie de faire danser chez eux passé une heure de nuit, « a pena de la vita, » sous peine de mort (Morbio, *Codice Visconteo-Sforzesco*, p. 410). M. Henne am Rhyn a résumé, dans son *Allgemeine Kultur Geschichte*, t. IV, Leipzig, 1879, p. 314-322, les principaux traits d'une législation qui a si longtemps déshonoré l'Europe. On me dispensera d'y insister ici.

Les humanistes ne se distinguaient pas toujours par leur mansuétude : un sicaire qui avait attenté aux jours de Philelphe ayant été condamné à mort, celui-ci obtint que l'on se contentât de lui couper une main, afin, écrivit-il, qu'au lieu d'être délivré d'un coup de la vie, il fût forcé de traîner une existence misérable et ignominieuse : « *Eam sicario dexteram abscidit publico judicio quæ me Florentiæ vulnerarat in faciem : obtruncassetque hominem, quo nece sua reliquis sicariis esset exemplo immanitatis suæ, nisi ego id factum iri prohibuissem : utpote qui maluissem vivere illum vitam inutilem atque dedecorosam quam per expeditam mortem liberari animi cruciatu.* » (*Epistolæ*, liv. III, lettre à Æneas Sylvius). Rosmini appelle cela de la « compassion » ! (*Vita di Francesco Filelfo da Tolentino*, t. I, Milan, 1808, p. 84.)

Il n'est pas plus difficile d'expliquer par des attaques de démence individuelle quelques actes de cruauté, — heureusement de plus en plus rares, —



Portrait de guerrier. Dessin de Léonard de Vinci. Collection Malcolm.

commis par des tyrans, dignes émules des Caligula et des Néron : Jean-Galéas Visconti faisant déchirer ses victimes par des chiens (1); le comte d'Urbin faisant enduire de poix et allumer en guise de torche un de ses pages qui

(1) Corio, *la Historia di Milano;* éd. de 1646, p. 595.

avait oublié d'apporter de la lumière à l'heure dite (1); Galéas-Marie Sforza faisant enterrer vifs ou laissant mourir de faim des malheureux qui n'avaient commis d'autre crime que de lui déplaire (2).

Une comparaison, soit avec le siècle précédent, soit avec l'Orient, nous prouve que, même à cet égard, la conscience publique a eu son réveil et que, prise dans son ensemble, elle a mis en pratique la belle maxime « plus de bonté », qu'un historien moderne considère comme un de ses plus grands titres de gloire (3). Sans remonter à l'horrible supplice infligé par les Pisans à Ugolin et aux siens, ou à la vente de chair humaine sur les marchés de Brescia ou de Crémone (4), tous les Italiens du quinzième siècle se rappelaient certainement les raffinements inouïs imaginés par Barnabo Visconti, ce monstre à face humaine, qui faisait durer le supplice des traîtres quarante et un jours, en laissant un jour d'intervalle entre chaque mutilation, de manière à permettre au patient de reprendre des forces pour les épreuves du lendemain (5). D'autre part, à l'époque même dont nous nous occupons, on voit à chaque instant Mahomet II, un prince relativement éclairé, faire scier en deux des captifs de marque, tels que ce commandant de Négrepont qui s'était rendu à la condition de sauver sa tête et que le conquérant turc donna l'ordre de partager en deux moitiés égales, en ajoutant avec ironie qu'il tenait sa promesse et ne touchait pas à la tête. Mahomet n'hésitait pas non plus à faire égorger en masse des populations inoffensives, pour rapporter les trophées destinés à orner ses triomphes; en 1465, Chidna seule lui fournit 8,000 têtes. Plusieurs de ses adversaires ne lui cédaient en rien sous ce rapport. Bladus Dracula, hospodar de Valachie et de Moldavie, fit empaler d'un coup 20,000 Bulgares, vieillards, femmes, enfants, spectacle d'une sauvagerie épique, qui fit reculer d'horreur jusqu'à Mahomet, lorsqu'il découvrit cette forêt de cadavres en putréfaction. Le successeur de Bladus, Étienne, mettait plus de variété dans ses supplices; ses victimes étaient tantôt empalées, tantôt écorchées vives (6). Et c'étaient là des princes chrétiens!

(1) Vicomte Delaborde, *Études sur les beaux-arts en France et en Italie*, t. I, p. 141.

(2) Corio, ouv. cité, p. 837.

(3) Michelet, *Histoire de France*, t. VII, 1876, p. 344, 355.

(4) Corio, p. 574.

(5) Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, t. XVI, réimprimé dans de Cherrier, *Histoire de Charles VIII*, t. I, p. 484-485. Le chroniqueur ajoute qu'en 1362-1363, un grand nombre de personnes subirent ce supplice.

(6) Sismondi, t. X, XI, passim; Cantu, *Histoire universelle*, t. XII, p. 99 (avec divers autres détails sur les supplices ordonnés par Bladus).

Il est temps d'essayer, — en revenant au point de départ du présent chapitre, l'absence de sentiment national, suite inévitable du fractionnement territorial, — de tirer des conditions de l'Italie au quinzième siècle les conséquences qui peuvent intéresser l'histoire littéraire et artistique, ou, dans une mesure plus large, l'histoire du développement intellectuel de la Péninsule.

Assurément, le point de vue propre à l'étude de la littérature et de l'art n'est pas celui qui triomphe d'ordinaire devant le tribunal de l'histoire.



Médaille de Mahomet II (attribuée à Matteo de Pasti).

Mais la postérité, qui n'a plus d'intérêt appréciable aux luttes de ces époques reculées, n'est-elle pas excusable de réserver ses préférences pour les générations qui, s'élevant au-dessus des passions et des intérêts du moment, se sont adressées à elle par des fondations impérissables ? Si les nations ne vivent pas uniquement pour favoriser les poètes, les savants, les artistes, ne devons-nous pas toutefois témoigner le plus de gratitude à celles qui nous ont légué, à travers les siècles, quelque noble création, dont l'étude nous console et nous élève à notre tour au-dessus des tristesses du jour ! Cet idéal, que les temps modernes poursuivent trop souvent en vain, quel bonheur de le retrouver formulé par une époque animée de tous les sentiments généreux et jouissant du privilège de les exprimer ! Que nous importent, en fin de compte, les inextricables démêlés des États italiens de la

Renaissance ou les changements de constitutions éphémères! Que nous importe que les Florentins aient vaincu les Milanais ou les Milanais les Florentins, que les Médicis aient asservi leur trop turbulente patrie (1) ou que celle-ci ait chassé des protecteurs devenus des tyrans! Nous n'avons pas à prendre parti dans ces querelles domestiques, et ce rôle de justiciers rétrospectifs ne nous tente en aucune façon. Nous aurons rempli une tâche plus utile en étudiant les conditions dans lesquelles sont éclos tant de fleurs délicates de l'esprit, tant de chefs-d'œuvre doués d'une éternelle jeunesse.

Envisagée sous cet aspect, l'Italie, à la veille des guerres qui ruinèrent son indépendance politique, mais lui assurèrent la suprématie intellectuelle de l'Europe, réunissait un ensemble d'éléments sans exemple dans l'histoire des temps modernes. Partout des cours souveraines animées pour les productions de l'esprit de l'amour le plus sincère, ou des républiques rivalisant d'ardeur avec les princes. Partout des capitales, jalouses les unes des autres, et brûlant d'éclipser leurs rivales. L'excès de la décentralisation correspondait à un excès d'émulation. Les seigneurs des plus petites principautés, Rimini, Pesaro, Correggio, ou les magistrats de républiques en miniature, telles que Sienne et Lucques, s'enorgueillissaient de voir autour d'eux un état-major de poètes, de savants, d'artistes de toute sorte, qui ferait aujourd'hui la gloire d'une grande cité. Tous sans doute ne réussirent pas à constituer des écoles distinctes, mais que de fleurons n'ajoutèrent-ils pas à la couronne commune, cette couronne posée d'un accord unanime sur le front de leur glorieuse souveraine, Florence!

Le besoin d'exalter la cité natale par de magnifiques fondations, de lui assurer le concours d'un poète ou d'un professeur en renom, de s'honorer soi-même en honorant les grands hommes, semble se décupler sous l'influence des souvenirs éblouissants de l'antiquité, de tant de noms illustres subitement remis en lumière. Je ne referai pas, après J. Burckhardt, l'histoire de ce qu'il désigne sous le titre de gloriole moderne; je ne rappellerai pas l'exemple de Florence élevant de splendides mausolées, non seulement aux savants ou aux artistes qu'elle vient de perdre, à

(1) Edgar Quinet, dans un chapitre éloquent des *Révolutions d'Italie,* a montré que le principe des villes libres d'Italie était ce qu'il appelle la terreur : « A Lucques, entre autres, l'exil, institution permanente, était décrété, deux fois par an, contre un nombre déterminé de concitoyens, quelles que fussent les circonstances (p. 186). »

Leonardo Bruni et à Carlo Marsuppini, mais encore à ceux du siècle précédent (1); de Venise, perpétuant par un monument érigé en 1482, à l'instigation de Bernard Bembo, le souvenir de l'hospitalité que sa sujette, Ravenne, a offerte au chantre de la Divine Comédie; de Côme, décorant la façade de sa cathédrale des statues des deux Pline; de Sigismond Malatesta rapportant de Grèce les ossements de Gémiste Pléthon, et leur accordant une place d'honneur dans le temple de Rimini. Ce sont là traits aujourd'hui connus de tous. Les luttes des universités se disputant un professeur fameux, l'engagement d'un artiste donnant lieu à d'incessantes correspondances entre les souverains et les républiques, et prenant presque les proportions d'une négociation diplomatique (2), ne caractérisent pas moins cet esprit d'émulation, source de l'activité fébrile qui anime à ce moment l'Italie entière.

Si, malgré son extrême ardeur, le quinzième siècle n'a pas élevé de cathédrales comparables à celles du treizième, ni d'hôtels de ville dignes de se mesurer avec ceux du quatorzième, cela tient d'une part à ce que les édifices antérieurement construits suffisaient aux besoins des populations, de l'autre à ce que de pareilles fondations ne répondaient plus à l'esprit d'individualisme des temps nouveaux. Son rôle est d'achever la décoration des gigantesques monuments créés par le moyen âge, en y ajoutant de loin en loin une chapelle, un palais particulier : c'était là, somme toute, un champ suffisamment vaste, même pour une époque aussi ambitieuse, aussi magnifique.

La forme même des gouvernements, est-il nécessaire de l'ajouter, n'entrait pour rien dans l'épanouissement de l'esprit italien. Il serait oiseux de rechercher laquelle d'entre elles a exercé l'influence la plus féconde, la « théocratie romaine, la monarchie napolitaine, le principat de Florence, la tyrannie milanaise, l'aristocratie vénitienne, la démocratie génoise, l'oligarchie siennoise, l'ochlocratie de Lucques (3) ». La Renaissance ne préconisait aucun régime à l'exclusion des autres. Nous pou-

(1) Dès 1396, le gouvernement florentin avait décidé l'érection de monuments à Accorso, à Dante, à Pétrarque, à Bocacce et à Zanobi della Strada. Mais ce projet ne fut pas exécuté, pas plus que celui formé en 1430 pour le même objet. (Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 123, 125.)

(2) Voy. notamment les nombreuses lettres échangées à ce sujet, au quinzième siècle, par la ville de Sienne avec tous les gouvernements de l'Italie, dans les *Documenti per la storia dell' arte Senese*, de M. Milanesi, t. II.

(3) Zeller, *L'Italie et la Renaissance;* Paris, 1883, t. I, p. 187.

vons répéter ici l'observation faite au sujet de la religion : c'est parce les représentants des idées nouvelles ont entendu respecter tous les principes politiques ou sociaux en vigueur, qu'ils n'ont pas réussi à passionner les masses et que leur action s'est bornée à l'aristocratie de l'esprit. Ou bien, si par exception, quelques rêveurs ont élaboré des théories plus hardies, leurs élucubrations ne sont pas sorties du domaine de la spéculation pure. Seul, l'infortuné Stefano Porcari essaya de mettre en pratique les siennes et de rétablir par la force la république romaine : on sait à quel échec pitoyable il s'exposa. Se plaçant en dehors des questions irritantes, les humanistes, fidèles à leur nom, ont cherché avant tout à adoucir les mœurs et à imprimer à l'esprit une impulsion nouvelle.

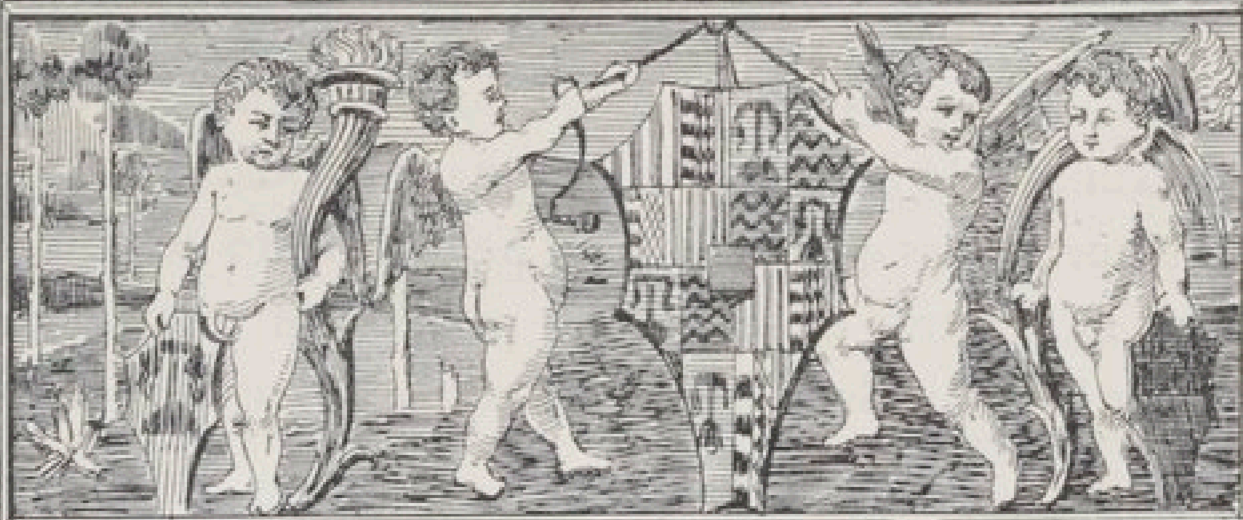


Combat de cavaliers. Nielle du quinzième siècle.

CHAPITRE III.

Richesse de l'Italie au quinzième siècle. — Valeur de l'argent. Luxe et bienfaisance. — Cérémonies et fêtes. — Le costume italien.

L'Italie de la Renaissance était le pays le plus riche de l'Europe. Aux ressources de ce sol inépuisable qui fournissait en abondance le blé, l'huile, le vin, le soufre, l'alun, les marbres de Carrare, toutes sortes de métaux, à la production du bétail, de la laine, de la soie, de la soie surtout, s'ajoutaient les bénéfices incalculables de l'industrie, du commerce et de la banque. Venise et Gênes servaient d'entrepôts à l'Orient. Florence possédait des comptoirs dans toutes les cités étrangères, depuis Bruges jusqu'au Caire. Partout, nous dit un historien, sur les côtes de la mer Noire, en Afrique, en Espagne, dans les pays du Nord, le commerce italien rassemblait les matières premières nécessaires à l'industrie, et ce même commerce les distribuait ensuite au loin,



après qu'un travail italien en avait augmenté la valeur. Le même auteur ajoute qu'au quinzième siècle le capital productif de l'Italie égalait probablement celui de tous les autres États européens réunis (1).

Il n'est pas facile de se rendre compte, au moyen de chiffres, de l'importance de ces ressources, dont une si grande partie devait profiter aux sciences et aux arts. Les produits du sol, les objets manufacturés, la main-d'œuvre n'ont pas augmenté depuis lors d'une manière uniforme. Prendre



Monnaies italiennes du quinzième siècle.

pour base des évaluations le prix du blé, comme l'a fait le comte Cibrario dans un ouvrage classique (2), comme continuent à le faire plusieurs économistes, me semble en vérité un plaisant point de repère. L'expérience des trente dernières années prouve surabondamment avec quelle irrégularité se produisent la hausse et la baisse sur les matières les plus nécessaires à l'existence. Alors que le prix du pain est resté stationnaire, ou à peu près, combien d'autres denrées n'ont pas doublé, voire triplé! Prétendre établir, pour l'époque dont nous nous occupons, une proportion ma-

(1) Sismondi, t. XII, p. 47.

(2) *Della economia politica del medio evo*; 4e édit., Turin, 1854, p. 428 et suiv.

thématique serait une entreprise téméraire. Il faudra que le lecteur se contente d'une simple approximation.

La diversité des monnaies employées au quinzième siècle n'est pas faite pour simplifier le problème. A chaque instant, dans la même ville, la valeur du florin varie d'un quart, voire d'un tiers. A Florence, le *fiorino d'oro* vaut six livres six deniers, le *fiorino di suggello* seulement quatre livres (1). A Rome, le ducat représente tantôt 55, tantôt 60, tantôt 72 bolonais.

Cependant, en écartant un certain nombre de cas embarrassants, on trouve qu'en règle générale la valeur du florin, ducat ou sequin d'or, est uniforme dans les différentes parties de l'Italie. Les florins de Rome, de Florence, de Milan, de Venise, que nous avons examinés au Cabinet de France, offrent sensiblement le même poids, soit 3 grammes et demi pour le florin simple, 7 pour le florin double; il en est de même du ducat de Gênes, ou *genovino d'oro* (2). Ils correspondent à l'écu d'or au soleil, dont un exemplaire du temps de Charles VIII, également conservé au Cabinet des médailles, représente une valeur presque identique (3 gr. 49). A ne nous attacher qu'au poids du métal, le florin équivaudrait donc à une dizaine de francs de notre monnaie; mais pour nous rendre compte de la valeur qu'il représentait au quinzième siècle, — autant qu'il est possible de préciser en pareille matière, — il faut, d'après les numismates les plus autorisés, multiplier par cinq, calcul qui assigne au florin, sequin ou ducat une valeur d'environ cinquante francs, au prix actuel de l'or.

On n'a que des données incertaines sur la richesse des différents États de l'Italie au quinzième siècle. Cette époque, si profondément artiste, était évidemment brouillée avec la comptabilité, la statistique et diverses autres sciences exactes. Rien de plus difficile que de lui arracher une vue d'ensemble. On devra se contenter de l'aperçu suivant, composé selon toute vraisemblance en 1455, et indiquant le revenu approximatif de chaque État :

Le roi de France (revenus en 1414 : 2 millions); revenus en 1455 :	1,000,000 ducats.	
Le roi d'Angleterre (2 millions, avant les guerres); »	700,000	—

(1) Sur le « fiorino di suggello » voy. Pagnini, *della Decima;* Lucques, 1765, 1766, t. I, p. 119, et Vasari, éd. Lemonnier, t. XII, p. 160.

(2) Belgrano, *Della vita privata dei Genovesi;* 2e édit., Gênes, 1875, p. 524.

Le roi d'Espagne (1410 : 3 millions),	en 1455 :	800,000 ducats.
Le duc de Bourgogne (1400 : 3 millions),	»	900,000 —
Le duc de Savoie,	»	150,000 —
Le marquis de Montferrat,	»	100,000 —
Le comte François, duc de Milan,	»	500,000 —
La seigneurie de Venise (en 1423 : 1,001,000),	»	800,000 —
Le marquis de Ferrare (en 1423 : 700,000),	»	150,000 —
Le marquis de Mantoue,	»	100,000 —
Bologne (1424 : 400,000),	»	200,000 —
Florence (1423 : 400,000),	»	200,000 —
Le pape,	»	400,000 —
Gênes,	»	180,000 —
Le roi de Naples, avec la Sicile,	»	310,000 — (1)

L'équilibre des budgets, de nombreux faits nous autorisent à l'affirmer, était essentiellement instable. La moindre expédition engloutit les revenus de plusieurs années. Mais la facilité avec laquelle on s'endette n'a d'égale que la facilité avec laquelle on se relève. En 1466, Galéas-Marie sollicite de la république florentine un emprunt de 60,000 florins (2); en 1474 le même prince montre au roi de Danemark son trésor de Pavie contenant la somme énorme de deux millions en or (3). A Rome, à presque chaque conclave, quelque économe que se soit montré l'ancien pape, le sacré collège est forcé d'emprunter sur gages pour faire face aux dépenses les plus urgentes. Les joyaux, tel est, en pareille circonstance, le grand livre de la dette publique. Les plus puissants princes n'hésitent pas, à la première occurrence, à déposer les diamants de la couronne chez des usuriers attitrés. Ludovic le More met en gage d'un seul coup pour environ 150,000 ducats de pierres précieuses, sur lesquelles on lui prête la moitié de cette somme (4). Innocent VIII laisse longtemps entre les mains des Médicis, contre un prêt d'une vingtaine de mille ducats, la tiare pontificale (5). Quant à Charles VIII, il emprunte, — ce sont les expressions des chroniqueurs, — les diamants de ses alliées la duchesse de Savoie et la marquise de Monferrat, mais il ne peut en tirer que 24,000 ducats en tout.

Les joyaux constituaient donc, aux yeux des souverains du quinzième

(1) Cantu, *Histoire universelle*, t. XII, p. 691-692, 3e édit.
(2) Aiazzi, *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini*, p. XCIX.
(3) Corio, *l'Historia di Milano*, p. 827
(4) Trivulzio, *Gioje di Lodovico il Moro... messe a pegno*; Milan, 1876.
(5) *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, t. I, p. 418.



La Paix et la Guerre. Couverture d'un registre des administrateurs financiers de la ville de Sienne, année 1468.

siècle, une réserve en cas de besoin : c'est ce qui explique tant d'achats que l'on est tenté de traiter de folies. Ne voyons-nous pas, au siècle dernier encore, un aventurier fameux, de nationalité italienne, acquérir en toute occasion des pierreries, pour les emporter en voyage en guise de lettres de change ou de numéraire?

A chaque instant, avons-nous dit, des guerres, voire de simples expéditions, viennent bouleverser l'économie des budgets les mieux établis. En 1401, Florence, dont les revenus ne semblent pas s'être élevés à cette époque à plus de 300,000 florins, verse 200,000 florins à Robert de Bavière pour l'aider dans son entreprise contre le duc de Milan; en 1405, elle acquiert, moyennant la même somme, la citadelle de Pise; en 1472, elle ouvre un crédit de 100,000 florins pour la reprise de la ville de Volterra (1), qui ne lui payait cependant qu'une redevance d'un millier de florins (2). Pie II s'imposa des sacrifices bien autrement considérables lors de la guerre napolitaine; elle lui coûta plus de 900,000 ducats.

Dans son *Trattato del governo e exercitio della militia* (1477), Orso Orsini, duc d'Ascoli, nous fournit des détails intéressants sur les frais d'entretien d'une armée composée de 12,000 chevaux, de 6,000 fantassins, de 500 ouvriers du génie, de 50 chariots traînés par 100 paires de bœufs avec 100 charretiers, enfin de 100 charrettes portant 100 gros canons et autant de moyens : la dépense totale, d'après son calcul, s'élève à 470,000 ducats par an (3).

La solde des mercenaires était généralement assez élevée. A Milan, en 1473, un simple arbalétrier recevait 6 florins par mois; un chef d'escouade, 7 florins (4). A Venise, en 1483, on promit à René de Lorraine 17 ducats 2/3 par mois, pour chaque lance composée de six hommes à cheval et en outre 10,000 ducats par an pour la table du prince (5). En sa qualité de capitaine général de la république florentine, le duc Hercule de Ferrare avait droit à 60,000 florins par an en temps de guerre, 40,000 en temps de paix (6). Frédéric d'Urbin touchait une subvention annuelle de 100,000

(1) *Ricordi di Rinuccini*, p. XLV, XLVI, CXX.
(2) Sismondi, t. XI, p. 13.
(3) Saluzzo et Promis, *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini;* Turin, 1841, t. I, p. 40. Villani évalue l'entretien d'un soldat à 91 florins par an (*Hist.* XI, xc).
(4) Archives d'État de Milan.
(5) Sismondi, t. XI, p. 226.
(6) *Ricordi di Rinuccini*, p. CXXIX.

ducats, comme gonfalonier de l'Église; tel était également le chiffre de la subvention accordée à Mathias Corvin par la république de Venise pour l'aider dans la guerre contre les Turcs (1).

Nous possédons moins de données sur les frais de l'administration civile, sur les traitements des fonctionnaires, les indemnités allouées aux ambassadeurs, le rapport entre le rendement des impôts et les frais de perception (2). Le casuel, à coup sûr, entre pour une forte part dans tous ces calculs. Notons que dès cette époque les gouvernements italiens, si habiles dans l'art de pressurer leurs sujets, encouragent la loterie, ce jeu de hasard, dangereux entre tous, qui n'a cessé jusqu'à nos jours d'exercer ses ravages dans la Péninsule. En 1468, on organise à Milan ce que le décret ducal appelle « il partito de la fortuna », avec des lots de 5 à 500 livres impériales. Le produit de l'opération est destiné à l'édification du « Broletto » ou marché aux grains (3).

Les dépenses personnelles des souverains n'avaient naturellement d'autres limites que leur fantaisie ou leurs ressources. Borso d'Este passe pour avoir dépensé plus de 400,000 ducats en cadeaux de toute sorte. Néanmoins, à sa mort, le trésor ducal contenait un demi-million de ducats (4). Les papes Paul II et Sixte IV consacrèrent chacun une centaine de mille ducats à l'acquisition d'une tiare. Le luxe était d'ailleurs fort variable à la cour pontificale. Sous Pie II, les dépenses de table quotidiennes ne s'élevaient, pour la cour, composée de 270 à 280 personnes, qu'à 6 ou 8 ducats, soit 3 à 400 francs. Il est vrai qu'un lièvre ne coûtait que 10 bolonais, une couple de pigeons 7 bolonais, un veau un ducat et demi (5). Alexandre VI se distinguait également par sa sobriété (6). Par contre le cardinal Pierre Riario, le neveu favori de Sixte IV, dissipa en moins de deux ans la somme énorme de 260,000 ducats (7).

Pour un cardinal, le minimum des dépenses obligatoires était évalué à 4,000 ducats. Plusieurs fois le pape dut s'engager à parfaire les res-

(1) Sismondi, t. X, p. 330.

(2) A Florence, en 1427, l'impôt sur le capital s'élevait à un demi pour cent (Machiavel).

(3) Morbio, *Codice Visconteo Sforzesco*, p. 391.

(4) Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, t. XXIV, p. 233.

(5) Voy. mes *Arts à la cour des Papes*, t. I, p. 226.

(6) Gregorovius, *Das Römische Staatsarchiv*, Munich, 1876.

(7) *Les Arts à la cour des Papes*, t. III, p. 9.

sources de ceux qui n'arrivaient pas à ce revenu. Mais on comptait beaucoup de membres du sacré collège qui avaient 20, 25, et jusqu'à 40,000 ducats de revenu (les cardinaux de Saint-Pierre ès Liens, de Ferrare, Galeotto della Rovere, etc.). Les ressources des archevêques et évêques étaient d'ordinaire beaucoup moins considérables. Sous saint Antonin, l'archevêché de Florence ne rapportait que 1,500 ducats, et encore le saint ne dépensait-il que le tiers de cette somme (1).

En général, avec une dizaine de mille ducats par an on pouvait mener le train d'un prince. Lorsque les frères de Galéas Sforza furent exilés, ils reçurent chacun une pension de 12,000 ducats (2). Une pension de 8,000 ducats suffit à l'ancienne reine de Chypre, Catherine Cornaro, pour vivre brillamment dans le château d'Asolo, que lui avait assigné la République de Venise (3).

Le chiffre des dots (on sait que les filles étaient souvent exclues de l'héritage paternel, dans la bourgeoisie aussi bien que dans les familles souveraines) s'accorde assez bien avec ce que nous savons des ressources des différents États. A Mantoue, lorsque le comte Évrard de Wurtemberg épousa, en 1474, Barbe de Gonzague, cette princesse lui apporta 25,000 ducats, dont 12,000 en numéraire, 4,000 en bons sur le Fondaco dei Tedeschi, à Venise, 4,000 en bijoux et vêtements, et le reste en argenterie et tapisseries; tel fut aussi, à un millier de ducats près, le chiffre de la dot de Claire de Gonzague, mariée en 1481 à Gilbert de Bourbon, duc de Montpensier. Seulement, cette fois, le trousseau figura dans le total pour une somme de 6,000 ducats (4).

A Milan, les dots étaient naturellement beaucoup plus considérables. En 1465, la fille de François Sforza apporta au duc de Calabre une dot de 80,000 ducats, dont un tiers en vêtements et en bijoux (5). En 1493, Blanche-Marie, la nièce de Ludovic le More, remit à flot l'empereur Maximilien, grâce à un apport de 400,000 ducats en numéraire et de 100,000 ducats en joyaux (6).

Parfois la dot était proportionnée, non à la fortune des parents, mais à

(1) Vespasiano, *Vite di uomini illustri*, p. 173.
(2) Sismondi, t. XI, p. 74.
(3) Sismondi, t. XI, p. 313.
(4) *Raccolta di cronisti... lombardi inediti*; Milan, 1875, t. II, p. 179, 190.
(5) Archives d'État de Milan.
(6) Amoretti, *Memorie... di Leonardo da Vinci*, p. 425.

la qualité de l'époux. Lucrèce Borgia reçut 31,000 ducats lors de son mariage avec le seigneur de Pesaro, 40,000 lors de son mariage avec le prince don Alphonse de Naples, et 300,000 ducats lors de son mariage avec Alphonse de Ferrare. On remarquait dans son trousseau 200 chemises, dont plus d'une avait coûté jusqu'à 100 ducats, un costume de 20,000 ducats, un chapeau de 10,000. Son futur beau-père ne voulut pas être moins magnifique; il lui offrit pour 70,000 ducats de joyaux (1).

Si nous passons à l'examen des fortunes des particuliers, il nous sera difficile, pour tout le quinzième siècle, d'en rencontrer qui dépassent 250,000 ducats. Les Médicis possédaient, en 1428, 178,221 florins « di suggello », en 1440, 235,137. Le patrimoine du patriarche d'Aquilée, Louis Scarampi, était évalué à 200,000 ducats d'or, celui du doge de Venise, Vendramin, à 170,000, celui des Colleoni à 216,000 (2).

A Florence, 50 ducats de revenu étaient considérés comme suffisant strictement aux besoins d'un citoyen; avec 100 ou 150 ducats on pouvait vivre à son aise, avec 250 à 300 ducats se permettre de certaines dépenses de luxe (3). Une touchante histoire racontée par Vespasiano confirme ce calcul : une dame florentine de haut rang, à laquelle il ne restait qu'environ 50 ducats par an pour son entretien, celui de deux petits-fils, de deux petites-filles et de sa domestique, se vit forcée de se livrer à des travaux manuels pour compléter son modeste budget. Elle se mit courageusement à l'œuvre, aidée de ses deux petites-filles, et réussit, grâce à leurs efforts communs, à élever convenablement celles-ci et à leur assurer un mariage brillant. Ses petits-fils, de leur côté, purent recevoir une instruction solide, et comptèrent dans la suite parmi les premiers citoyens de Florence (4).

Quelle que fût la richesse des parents, les dots, à Florence du moins, ne dépassaient jamais 3,000 florins, et encore ce chiffre fut-il rarement atteint. La femme du Pogge, dont la famille passait pour être fort à son aise, ne lui apporta que 600 florins (5). La République, en mariant les filles de

(1) Gregorovius, *Lucrezia Borgia;* éd. italienne, p. 50, 107, 196, 206.

(2) Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, t. I, p. 75-78, 139-141. Cf. mes *Précurseurs de la Renaissance*, p. 126-128.

(3) *La decima scalata in Firenze nel* 1497. *Da manoscritti inediti di Messer Francesco de' Guicciardini;* Florence, 1849, p. 3.

(4) *Vite di uomini illustri*, p. 537.

(5) Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. III, p. 317.

Donato Acciajuolo, mort au service de l'État, leur donna à chacune 800 florins (1). Chez les Ruccellai, chez les Médicis même, les dots n'étaient que de 2,000 à 2,500 florins. Seule, Maddalena, la fille de Laurent le Magnifique, reçut 4,000 florins.

Un des faits qui montrent le mieux quel esprit d'organisation présidait dès lors au fonctionnement de la commune et de l'État, ce fonctionnement si savant et si rationnel que J. Burckhardt appelle une œuvre d'art, c'est l'établissement d'une banque (les Italiens disent « un monte »), destinée, moyennant des versements plus ou moins élevés, à assurer aux filles une dot au moment de leur mariage. Les compagnies d'assurance sur la vie ne datent pas d'hier, on le voit.

Les favoris de la fortune pendant le quinzième siècle, ce sont les humanistes; avec eux seuls on n'ose pas marchander. Ne sont-ils pas les dispensateurs de la gloire, et la gloire n'est-elle pas la suprême passion d'une époque à laquelle la soudaine résurrection de souvenirs remontant à douze ou quinze siècles a montré comment, grâce à l'amitié d'un écrivain célèbre, le nom d'un Mécène peut braver l'oubli!

La carrière de l'enseignement est celle qu'affectionnaient tout particulièrement les humanistes; outre qu'elle cadrait le mieux avec leurs aspirations (ils étaient, ne l'oublions pas, érudits bien plus que poètes), elle leur assurait des avantages brillants. Ce mot magique d'enseignement avait dès lors le privilège de fléchir les gouvernements le plus portés à l'économie.

Essayons de nous rendre compte, au moyen des chiffres, de la situation faite aux champions des idées nouvelles. Les traitements des professeurs étaient en rapport, d'une part avec leur notoriété personnelle, de l'autre avec l'intérêt des matières qu'ils enseignaient. Lauro Quirini ne recevait à Padoue, en 1451, que 40 ducats par an, pour un cours de rhétorique et de morale (2), et Lucas Pacioli, en 1477, 30 ducats seulement à Pérouse (3), tandis que des professeurs de droit ou de médecine, disciplines particulièrement chères aux vieilles universités, touchaient jusqu'à 1,000 et 2,000 ducats (4), tout comme aujourd'hui, le mieux renté de tous les professeurs de

(1) *Ricordi di Rinuccini,* p. CXXIX.
(2) Voigt, *Die Wiederbelebung,* t. I, p. 428.
(3) Prince Boncompagni, *Bullettino delle scienze matematiche e fisiche,* 1879, p. 383.
(4) Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance,* t. I, p. 253.

l'université d'Oxford est celui de théologie, « of divinity ». En thèse générale, la situation des humanistes ne cessa pas de s'améliorer pendant tout le quinzième siècle, pour décliner de nouveau au siècle suivant. On en jugera par quelques exemples : en 1396, le célèbre Manuel Chrysoloras ne recevait, à Florence, que 100 florins par an; en 1404, un maître non moins autorisé, Giovanni da Ravenna, 96 ducats seulement, alors qu'une cinquantaine d'années plus tard Philelphe jouissait (1), à Milan, d'un traitement de 700 sequins (outre une habitation des plus confortables), et, à Rome, d'un traitement de 5 à 600 florins, non compris 200 florins pour sa place de secrétaire apostolique (2). De pareilles ressources permettaient de mener un train de grand seigneur. Dès son retour de Constantinople, alors qu'il n'était encore qu'un débutant, Philelphe avait à son service deux domestiques mâles et quatre servantes. Plus tard, à l'époque même où il se plaignait le plus amèrement de sa détresse, l'humaniste avait six chevaux dans son écurie (3).

Outre leurs traitements de professeurs, les humanistes recevaient à tout instant de brillantes gratifications pour un panégrique, voire pour une simple dédicace. C'étaient des 300, 400, 500 ducats qui tombaient d'un coup dans leur poche. Un exemple montrera combien ces favoris de la fortune étaient gâtés : Sixte IV ayant offert 50 ducats seulement au Grec Théodore Gaza pour la dédicace d'une traduction, celui-ci jeta dans le Tibre ce cadeau dérisoire, et tous les humanistes de l'applaudir.

Tout ce qui touchait aux sciences et aux lettres avait le privilège de captiver au même degré la faveur publique. Il n'y eut bientôt plus de luxe plus ruineux que la formation d'une bibliothèque. Frédéric d'Urbin consacra 30,000 ducats d'or à la sienne, et la République florentine, malgré sa parcimonie, dépensa d'un coup 400 ducats pour l'acquisition d'un vieux manuscrit orné d'argent et de perles et contenant les Évangiles (4). En se rattachant à un texte écrit, les œuvres d'art triplaient de valeur; on en vint à payer pour une miniature plus que pour un tableau (5).

Les médecins furent des premiers à profiter de leur assimilation aux

(1) Voigt, t. I, p. 221, 223, 227.
(2) Rosmini, *Vita di Francesco Filelfo*, t. II, p. 372.
(3) Voigt, t. I, p. 530, et Symonds, *Renaissance in Italy ; the revival of learning*, 2e éd., p. 270.
(4) Voigt, t. I, p. 412.
(5) Le miniaturiste Attavante estimait à plus de 160 ducats les honoraires auxquels il avait droit pour l'enluminure du missel de l'évêque de Dol. (*Lettere pittoriche*, éd. Ticozzi, t. III, p. 328.)

hommes de science; attachés à la personne d'un prince, ils jouissaient de traitements presque aussi riches que les astrologues (1).

La situation des artistes était infiniment plus modeste; ils se voyaient partout sacrifiés aux humanistes. (Depuis, avouons-le, ils ont pris une brillante revanche!) Étaient-ils payés au mois, ils recevaient 3, 6, 8, parfois 10 ducats; Gentile da Fabriano fit seul exception; ses appointements mensuels, à la cour de Rome, s'élevaient à 25 ducats (2) : il nous faudra aller jusqu'à Raphaël pour retrouver l'exemple d'une pareille munificence. Un des maîtres les plus fêtés du quinzième siècle, Fra Angelico, ne recevait que 200 ducats par an. Pour les ouvrages exécutés à forfait, la rémunération était d'ordinaire plus convenable, surtout lorsqu'il s'agissait de retables ou de bannières. En 1454, le retable commandé à Piero della Francesca, par l'église Saint-Augustin de Borgo San Sepolcro, sa ville natale, lui fut payé 320 florins (3). La *Cène* dont Frédéric d'Urbin confia l'exécution à Justus de Gand (1474) coûta 300 florins pour la main-d'œuvre, plus 40 florins, 33 bolonais et demi pour l'or du fond (4). Par contre, Filippino Lippi s'engagea, en 1487, pour la modique somme de 300 ducats, tout compris, à décorer de fresques monumentales la chapelle Strozzi à Santa Maria Novella (5).

Nous sommes loin, on le voit, des honoraires splendides payés par les Léon X et les François I[er] (Benvenuto Cellini gagnait jusqu'à 4,000 ducats d'or par an au service du monarque français). Aussi les artistes du quinzième siècle n'ont-ils rien de commun avec les viveurs et les bretteurs du siècle suivant. Ce sont, pour l'immense majorité, de bons pères de famille, faisant maigre chère, pauvrement vêtus, forcés de s'interdire toute fantaisie. Quelques chiffres montreront combien leur installation était modeste : Masaccio ne payait que 10 florins par an pour le loyer de la maison dans laquelle il vivait avec sa mère et son frère, et 2 florins pour le loyer de son atelier; Donatello, 15 florins pour sa maison; Bernard Rosselino, 18 florins pour l'atelier dans lequel il travaillait avec deux de ses frères (6).

(1) Voy. Marini, *Degli archiatri pontifici*, passim. En 1449, un des médecins de Nicolas V touchait 400 florins par an. (Archives d'État de Rome; Div. Nic. V. 1447-1452, fol. 122 v°.)

(2) *Les Arts à la cour des Papes*, t. I, p. 98-103, et *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, p. 59-62, 321-322.

(3) Vasari, éd. Milanesi, t. II, p. 493.

(4) Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*, p. 66.

(5) *Vita di Filippo Strozzi*, p. 60.

(6) Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 115, 122, 188.

A Pise, en 1475, Baccio Pontelli louait une maison à raison de 8 florins par an (1). A Carrare, Michel-Ange payait un ducat de loyer par mois (2).



Jeune dame florentine de la fin du quinzième siècle. (Portrait de Giovanna Tornabuoni, par D. Ghirlandajo. Florence. Santa Maria Novella.)

Si l'on parcourt les inventaires dressés après leur décès on n'y rencontre

(1) Vasari, éd. Milanesi.
(2) *Lettere di Michel Angelo Buonarroti,* éd. Milanesi, p. 568.

ni meubles luxueux, ni tapisseries, ni vases d'or ou d'argent; ces produits du luxe ne figurent que dans leurs tableaux (1).

Ces chiffres, cette enquête économique ne sont pas aussi étrangers à notre sujet qu'ils peuvent le sembler au premier abord : ils nous permettent de constater quelles ressources l'Italie était capable de mettre au service des œuvres de l'intelligence. Ce n'est pas chez les misérables habitants du Groënland ou de la Terre de Feu, absorbés par les dures nécessités de la vie, que la science et l'art se sont jamais développés. Il faut pour leur culture cette liberté d'esprit que donne à un peuple la prospérité matérielle. Grâce au bien-être général, les Italiens de la Renaissance étaient plus en mesure que n'importe lesquels d'entre leurs voisins de satisfaire leurs fantaisies, d'allier au luxe du costume ou du mobilier les plaisirs de la bonne chère, de choisir tour à tour entre les distractions de la ville et celles de la campagne; ils pouvaient également prodiguer aux investigations scientifiques les encouragements les plus puissants ou consacrer leur souvenir par des monuments impérissables.

Les moralistes du quinzième siècle n'ont pas assez de sarcasmes pour flétrir le luxe de leurs contemporains; les gouvernements promulguent à l'envi les lois somptuaires les plus sévères. Mais qui ignore que la dépravation du siècle est l'éternel refrain de tous les esprits chagrins! Longtemps avant qu'il fût question de Renaissance, Dante opposait les prodigalités de son temps à ceux de l'âge antérieur : « Florence, enfermée dans cette antique enceinte, qui lui sonne encore tierce et none, vivait en paix, sobre et pudique; elle n'avait pas de collier ni de couronne, ni de femmes parées, ni de ceintures plus belles à voir que celles qui les portaient. La fille ne faisait pas encore peur à son père en naissant, car la dot et le temps du mariage restaient dans de justes limites... J'ai vu Bellini ou Berti s'en aller avec une ceinture de cuir et d'os, et sa femme revenir de son miroir sans avoir peint son visage. J'ai vu ceux de Verli et ceux de Vecchio être contents de leur peau nue, et leurs femmes ne songer qu'à leur fuseau et à leur quenouille. O heureuses qu'elles étaient!... L'une veillait au soin du berceau, et consolait l'enfant avec ce tendre langage qui fait la joie des pères et des mères;

(1) Les musiciens étaient d'ordinaire mieux partagés. En 1449, chacun des seize chanteurs de la chapelle du pape recevait 8 florins par mois, à l'exception d'un seul, dont le traitement ne s'élevait qu'à 5 florins. (Archives d'État de Rome; Div. Nic. V. 1447-1452, fol. 109 v°.)

l'autre, tirant la chevelure à sa quenouille, contait des histoires avec sa famille sur les Troyens, sur Fiesole et sur Rome. Alors c'eût été une merveille qu'une Cianghella et un Lapo Saltello, comme le seraient aujourd'hui Cincinna et Cornélie (1). » Eh bien ! ces Florentines du commencement du quatorzième siècle, qui aux yeux du poète personnifient la coquetterie et la prodigalité, sont aux yeux de ses successeurs du quinzième siècle des modèles de toutes les vertus. Puis, dans ce même siècle, Vespasiano exalte les vertus de la génération de 1420 au détriment de celle de 1480. L'accroissement du chiffre des dots, conséquence inévitable de la diminution de valeur d'argent, leur paraît surtout l'abomination des abominations. Ils n'hésitent pas à annoncer que la fin du monde est proche. Leur unique consolation, c'est le souvenir de ce « bon vieux temps », — que l'on n'admire tant que parce que personne ne peut se vanter de l'avoir vu de près.

Les édits somptuaires visent à la fois des libéralités légitimes et de folles prodigalités. Ils fixent un maximum pour les dots; de même qu'ils règlent pour les repas le nombre des convives et pour les enterrements celui des pleureurs. Les dimensions de chaque partie du costume sont déterminées par la loi, aussi bien que les menus des festins (2). A Venise, en 1425, la toilette d'une mariée ne devait pas dépasser le prix de 200 ducats. Puis nous

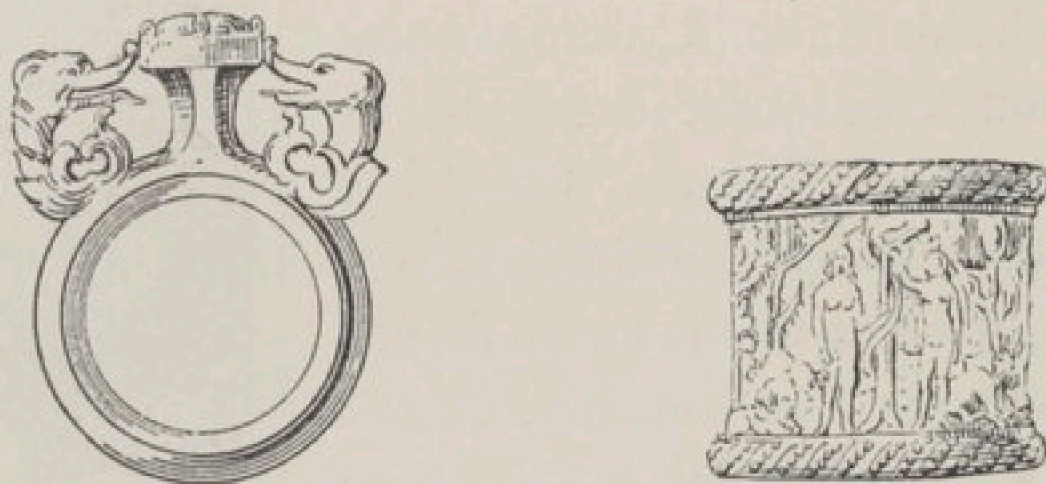


Devant d'un coffre de mariage avec les portraits des Sforza.

(1) *Paradis*, ch. xv, trad. Fiorentino.
(2) Voy. Lastri, *l'Osservatore fiorentino*, éd. de 182.., t. VI, p. 84 et suiv.; — Belgrano, *Della vita privata dei Genovesi*; 2e édit., Gênes, 1875, p. 163 et suiv., — *les Arts à la cour des Papes*, t. III, p. 280-284.

voyons les magistrats vigilants sévir contre les fourrures de martre et d'hermine, contre les brocarts d'or, les broderies, les joyaux (1).

Il est certain que dès lors le besoin de briller avait pris des proportions inquiétantes. Mais la prospérité de cités essentiellement industrielles, telles que Florence, Lucques, Venise, n'était-elle pas intimement liée aux progrès du luxe! Les contrats de mariage nous apprennent, mieux que tout autre genre de documents, quels raffinements recherchaient même de simples bourgeois. Le contenu des « corbeilles » du temps, ces coffres de mariage, ou « cassoni », couverts de riches peintures ou sculptures, que les amateurs modernes se disputent au poids de l'or, était digne du contenant. La guirlande ou le diadème de perles y occupait la place d'hon-



Bagues du quinzième siècle. (D'après Labarte.)

neur; c'était, pour tout fiancé qui se respectait, un cadeau obligatoire. Ces ornements étaient de la plus grande richesse; tantôt les perles s'y mariaient à des filigranes ou à des plumes (il entra 800 plumes de paon, « occhi di code di pagone, » dans la guirlande de Catherine Strozzi), tantôt elles s'incrustaient sur des cercles d'or artistement ciselés. Le père d'un des plus éminents peintres du quinzième siècle tira son nom de Ghirlandajo et sa principale réputation de son habileté dans l'exécution des guirlandes de mariage. La robe de brocart jouait un rôle non moins considérable; même dans une famille d'une aisance moyenne on y consacrait facilement de 80 à 100 ducats. Hâtons-nous d'ajouter que ce vêtement monumental durait en général autant que celle qui devait le porter et se transmettait souvent par héritage. On s'aperçoit du prix que l'on y attachait par la précaution prise par de graves personnages d'en consigner la description

(1) Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, p. 312 et suiv.

et l'évaluation sur leurs inventaires, à côté de leurs créances ou de leurs propriétés immobilières. Pierre de Médicis, le père de Laurent, se garda bien de négliger ce devoir de bon père de famille (1), et il put s'autoriser de l'exemple de ses concitoyens les plus considérables, les Parenti, les Rinuccini, les Gaddi, les Ruccellai (2). Puis viennent mille fantaisies coûteuses que le goût de nos ancêtres considérait comme inséparables d'un ménage décent : aumônières, ceintures en argent ou en or, châtelaines, peignes d'ivoire; n'oublions pas le missel enluminé, le tableau représentant la Vierge avec l'enfant Jésus. On jugera des sacrifices que s'imposaient les familles les moins fortunées par l'exemple suivant : lorsque Marc Parenti, un simple marchand, épousa Catherine Strozzi, la sœur de Philippe, il lui fit de si riches cadeaux que la jeune fille, quand elle sortait, portait sur elle, sa mère le proclame avec orgueil, pour 400 florins de vêtements et de bijoux. La dot, cependant, n'avait été que de 1,000 florins. Ce fiancé modèle ne cessait de répéter à sa future : « Chiedi ciò che tu vuogli », « Demande ce qui te plaît. » L'indiscret Parenti nous a laissé le détail du trousseau de sa jeune épouse; nous y remarquons six bérets de soie, un collier de corail, dix-sept chemises, trente mouchoirs, trois cottes brodées ou garnies de fourrure, et différents menus objets, le tout valant 160 florins. Trente-quatre années plus tard, Parenti traçait sur le même registre ces lignes émues, où la douleur du bourgeois s'allie à son esprit d'ordre : « Le 17 mai 1481, à 9 heures, elle quitta cette vie après l'union la plus agréable et la plus heureuse. Dieu reçoive son âme; elle le mérite par son humanité et par la dignité de sa vie, par sa conduite si distinguée et si honnête. Elle avait juste cinquante ans. Je l'ai fait enterrer dans notre tombeau de Santa Maria del Fiore, aussi honorablement que le permettait la loi. Et j'ai fait habiller de brun (di panni monachini) quatre personnes, à raison de 12 brasses pour chacune : à savoir, Constance et Mariette, nos filles, Selvaggia, femme de Philippe Strozzi, son frère, et Alexandrine, veuve, son unique sœur (3). »

Les prodigalités d'un Parenti n'étaient rien, toutefois, en comparaison de

(1) Inventaire manuscrit aux Archives d'État de Florence.

(2) Guasti, *Alessandra Macinghi negli Strozzi*, p. 15 et suiv.; — Aiazzi, *Ricordi storici di Filippo di Cini Rinuccini*, p. 255; — Marcotti, *Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV;* Florence, 1881, p. 89; — Bologna, *Inventario de' mobili di Francesco di Angelo Gaddi*, 1496; Florence, 1883, p. 20 et suiv.

(3) Guasti, *Alessandra Macinghi negli Strozzi*, p. 15.

celles des Ruccellai. Lorsque Nannina de Médicis, la sœur de Laurent le Magnifique, épousa Bernard de Ruccellai, le célèbre historien, elle lui apporta un trousseau qui avait coûté 1,500 florins, bien que la valeur n'en eût été fixée qu'à 500, sans doute pour tourner les prescriptions de l'édit somptuaire. Le fiancé de son côté offrit un collier de diamants, de rubis et de perles, d'une valeur de 1,200 florins, une agrafe avec un rubis balais et des per-



Le costume italien au quinzième siècle. D'après le *Songe de Polyphile* (1499).

les, d'une valeur de 1,000 florins, et de nombreux autres joyaux non moins précieux. Et ici encore, quoiqu'il s'agisse de la fille du premier citoyen de Florence, nous sommes à cent lieues du luxe déployé par les princesses des plus petites cours d'Italie.

C'étaient les parents et amis qui se chargeaient d'ordinaire d'offrir à la fiancée les bagues et menus bijoux. Geneviève Martelli, lors de son mariage avec P. Cino Rinuccini, en 1460, reçut huit bagues ornées de perles ou de pierres précieuses d'une valeur totale de 50 florins. Notons ce détail curieux :

les Italiens du quinzième siècle en recevant un cadeau ne manquent jamais d'en rechercher le prix et de le consigner par écrit, tandis qu'aujourd'hui la politesse la plus élémentaire consiste à ignorer la valeur vénale d'un objet donné. Au mariage de Nannina de Médicis, les parents offrirent vingt bagues, le fiancé six; au mariage de Laurent de Médicis avec Clarisse Orsini (1), le nombre des bagues s'éleva à cinquante, valant chacune de 10 à 50 et même 60 ducats; on remarquait en outre, parmi les cadeaux, une pièce de brocart, un compotier en argent, et surtout un missel donné par le précepteur de Laurent, Gentile de' Becchi, le futur évêque d'Arezzo, et ayant coûté environ 200 ducats, une dizaine de mille francs (2).

A l'occasion des baptêmes, les cadeaux pleuvaient de plus belle. Lors de la naissance de son premier fils, Nannina Ruccellai reçut seize brasses de velours, une brasse et demie de brocart d'or, un bassin et un bocal d'argent, deux hanaps d'argent, remplis de sucreries, et plusieurs pièces d'étoffes précieuses (3).

Quel que fût à ce moment le goût des Italiens et des Italiennes pour la parure, à quelques raffinements que donnât lieu la toilette (4), ils surent du moins se garder des exagérations qui caractérisent les modes françaises, allemandes et anglaises contemporaines. Un sens exquis de la mesure présidait à la coupe des vêtements, à l'association des couleurs, aux ornements. Chez nous, au contraire, on assiste, selon l'expression de M. Baudrillart, à la démence du luxe. Le jeune duc d'Orléans, frère de Charles VI, porte des robes où sont écrites en broderies les paroles d'une chanson, notée tout au long sur chacune des deux manches, à l'aide de 560 perles. Pour la four-

(1) P. Parenti, *Delle nozze di Lorenzo de' Medici con Clarice Orsini nel* 1469; Florence, 1870, p. 13.

(2) Dans notre siècle, les Italiens se tirent de ces obligations à meilleur compte que messire Gentile de' Becchi, tout en conservant à leurs cadeaux de noces ce caractère littéraire qui en rehausse le prix : il n'est guère de mariage notable à l'occasion duquel un ami de la famille ne fasse imprimer une plaquette destinée à rappeler le souvenir de l'événement, bien que traitant de sujets absolument étrangers (tantôt c'est la réimpression de documents anciens, tantôt une dissertation littéraire, artistique, voire philosophique). Les plaquettes citées dans les deux pages précédentes sont presque toutes imprimées « per nozze »; je laisse au lecteur le soin de deviner quelles difficultés on rencontre pour se procurer ces publications tirées à petit nombre et destinées aux seuls invités de la noce.

(3) Marcotti, *Un mercante fiorentino*, p. 93-94.

(4) Sur les fards, les parfums, la teinture des cheveux et autres artifices chers à cette époque, voy. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, t. II, p. 112-115, 170-175.

rure d'une seule robe de chambre, on voit employer jusqu'à 2,797 peaux de petit-gris. C'est l'époque où dames et demoiselles « portoient cornes merveilleuses, hautes et larges, et avoient de chacun costé, au lieu de bourlées, deux grandes oreilles si larges que, quand elles vouloient passer l'huis d'une chambre, il falloit qu'elles se tournassent de côté et se baissassent (1). » Ou bien, on se sert d'habits mi-partis, jaunes, bleus, rouges d'un côté; verts, blancs, ou noirs de l'autre; les souliers à la poulaine font fureur; ils se marient aux coiffures les plus extravagantes.

Dans l'Italie de la Renaissance, le costume tend de plus en plus à se régler sur les formes mêmes du corps humain, qu'il accentue, mais sans



Chevaliers du quinzième siècle. (Nielle de la Bibliothèque nationale.)

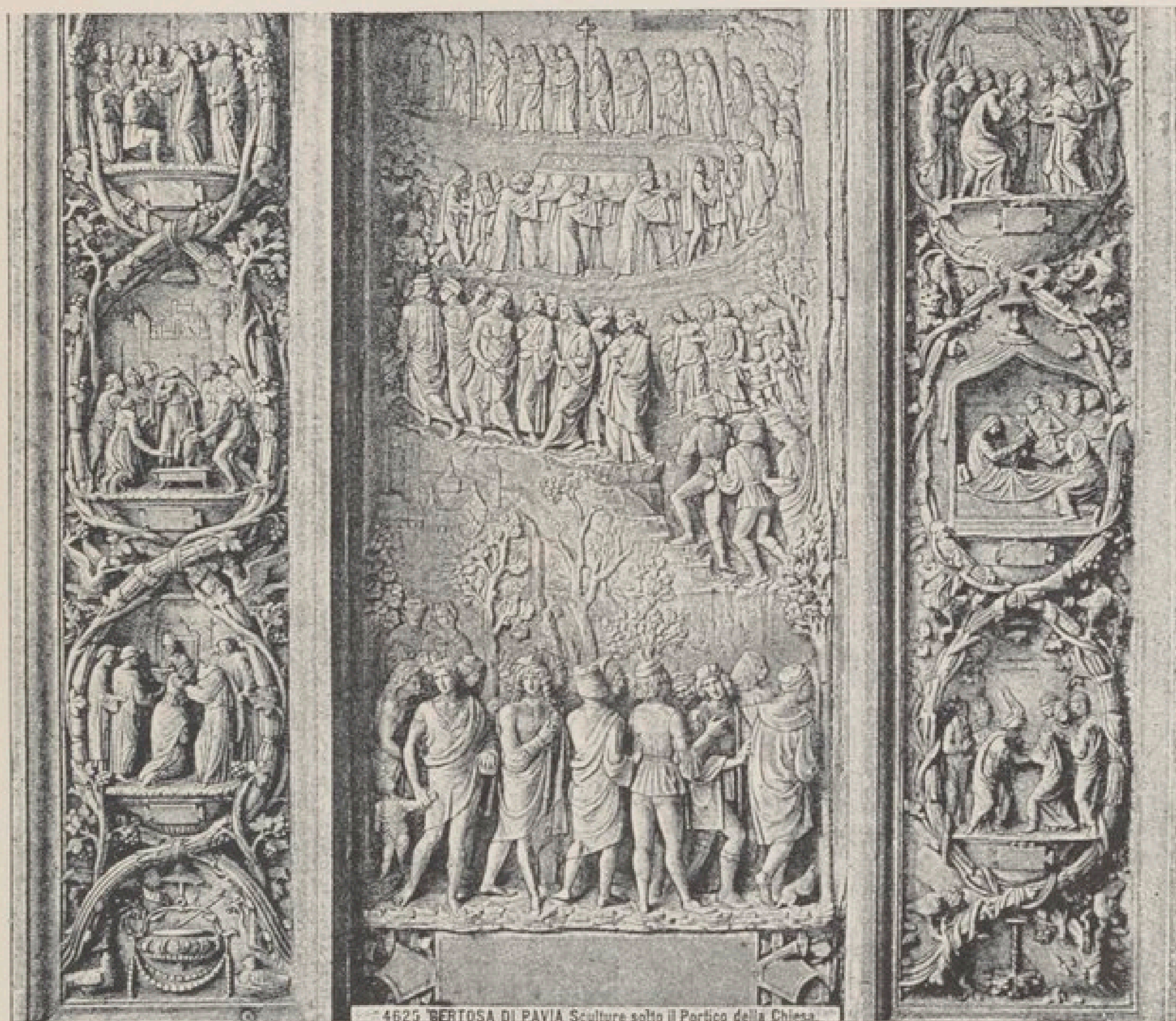
exagération; malgré sa richesse, il ne cesse d'être élégant. Chez les adolescents le vêtement est d'ordinaire collant; chez les vieillards l'ampleur des manteaux fait songer à la toge antique. La coiffure des uns et des autres, le béret, la toque, affecte une extrême simplicité. Les femmes n'évitent pas moins tout excès dans la forme ou la couleur de leurs ajustements. A leurs yeux l'élégance ne va pas sans la discrétion.

Ces tendances s'affirment au fur et à mesure que la Renaissance gagne du terrain. En comparant les modes du premier tiers du siècle, telles qu'elles nous apparaissent dans les dessins de Pisanello ou de Masolino, à celles de la fin de la même période, on constate un progrès très marqué. Les costumes militaires sont ceux où l'amélioration se fait le moins sentir : rien de plus bizarre que ces casques couverts d'animaux fantastiques, ces poignées d'épées con-

(1) Juvénal des Ursins; cité par M. Baudrillart : *Histoire du luxe;* Paris, 1880, t. III, p. 280 et suiv.

tournées : aussi bien n'avons-nous plus affaire qu'à des soldats de parade.

Le luxe de la table va de pair avec le luxe de la toilette. Il ne suffit plus qu'un repas soit copieux et délicat : il faut que les mets soient rares (poissons d'une taille démesurée, volatiles exotiques, épices des Indes, etc.) et



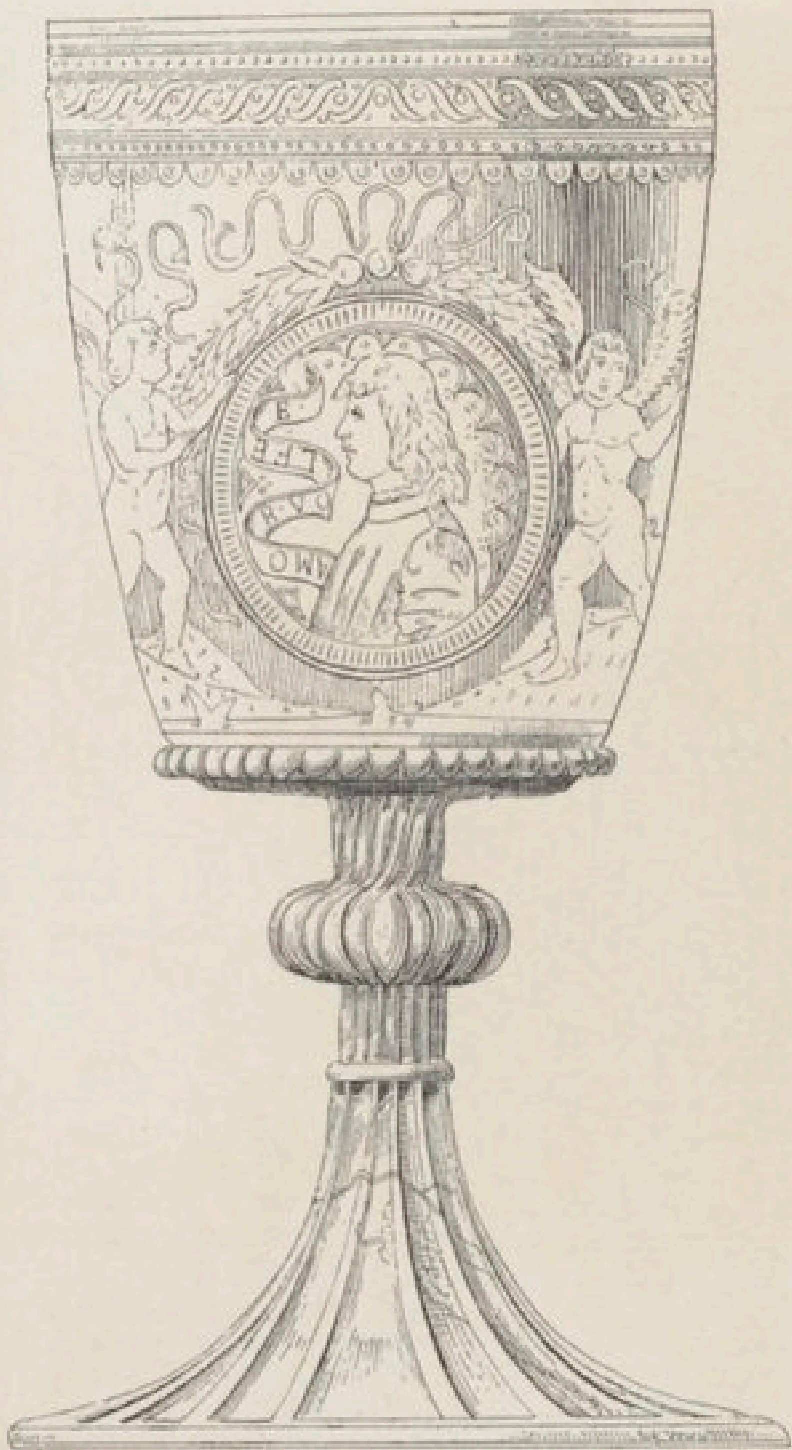
Le costume italien à la fin du quinzième siècle. Bas-relief de la Chartreuse de Pavie.

apprêtés avec une science consommée. On pousse la recherche jusqu'à faire dorer le pain. Puis ce sont des pièces montées, à la confection desquelles poètes, artistes et pâtissiers ont eu une part égale. Si, à Florence, les noces de Nannina de Médicis et de Laurent de Médicis rappellent, par leur profusion, les distributions de vivres en honneur sous l'empire romain (celles de Nannina coûtèrent 6,638 florins, somme représentant plusieurs centaines de mille francs) (1), dans les cours souveraines on s'attachait à la fois

(1) Dans ce festin pantagruélique, on consomma 70 boisseaux de pain ordinaire, 2,800 pains

à la qualité et à la quantité : le plus magnifique des festins de cette époque est celui que le cardinal Riario, neveu de Sixte IV, offrît à la princesse Éléonore d'Aragon, en 1473; on y servit plus de cinquante plats aux convives, bien qu'ils ne fussent qu'au nombre de dix (1).

En cherchant bien on trouverait peut-être que la Renaissance, avec



Hanap vénitien en verre. (Fin du quinzième siècle.) D'après Labarte.

son goût si sûr, a réagi contre de pareils excès. Il est du moins permis de placer en regard de raffinements dignes d'un Trimalchion la frugalité qui

blancs, 4,000 gaufres, 120 barils de vin, 260 chapons, 500 oies, 236 canards, 1,500 poulets, 470 pigeons, 4 veaux entiers. Les épices, les confiseries et la cire coûtèrent 2,000 florins, les oranges 26 florins. Les « pifferi », trombones et trompettes reçurent 200 florins de gratification, les cuisiniers 90 florins, etc. (Marcotti, *Un mercante fiorentino*, p. 87, 88.) Aux noces de Laurent, qui affecta toute sa vie une extrême simplicité, on ne servit qu'un seul rôti par repas; il est vrai que 800 citoyens reçurent chacun un morceau de veau pesant de 10 à 20 livres. (Parenti, *Delle nozze di Lorenzo de' Medici con Clarice Orsini*, p. 8.)

(1) Voy. mes *Arts à la cour des Papes*, t. III, p. 50-51.

présidait aux banquets littéraires, dont la vogue alla grandissant à partir du dernier tiers du quinzième siècle. Les distractions de l'esprit y tenaient plus de place que les plaisirs de la table. L'ambassadeur vénitien Francesco Diedo, Démétrius de Lucques, bibliothécaire de la Vaticane, et le Luxembourgeois Jean Goritz durent une réputation durable aux fêtes de ce genre qu'ils organisèrent à Rome (1). C'est également ainsi que Laurent le



Les jeux de société en Italie, d'après une gravure du *Décaméron* de Boccace. Édition de 1498.

Magnifique se plaisait à vivre avec la pléiade de littérateurs et d'artistes, qu'il admettait journellement à sa table (2).

De quelque côté que l'on porte les regards, on s'aperçoit qu'à l'ère des privations a succédé une ère de jouissances, qui n'exclut d'ailleurs pas de très réelles vertus domestiques. Aux yeux du quinzième siècle, la terre n'est plus un exil, le monde un cachot, la vie un mal, comme pour ces générations si bien définies par un de nos plus éminents philosophes (3). Partout, des Alpes à l'Etna, de la Tamise à la Vistule, l'Europe éprouve

(1) *Les Arts à la cour des Papes*, t. III, p. 51, 53.
(2) Reumont, *Lorenzo de Medici il Magnifico*, t. II, p. 339.
(3) Taine, *Philosophie de l'Art*, éd. de 1865, p. 90.

le besoin de prodiguer ces trésors de santé et de force, ces ardeurs généreuses dont elle a semblé être sevrée pendant un temps. Le travail opiniâtre de la bourgeoisie, maîtresse des villes, a pour corollaire les distractions les plus variées : par leur retour périodique elles deviennent une partie intégrante de l'existence. En Italie, en Toscane surtout, il est difficile de rencontrer un citadin qui pendant la belle saison ne passe point les dimanches et les jours de fête (1) dans sa maison de campagne, son « casin »;



Divertissements champêtres. Fresque de Michelino Besozzo, au palais Borromée, à Milan.

l'amour des champs est en effet un signe caractéristique de l'époque. Les amusements champêtres alternent avec des jeux de toute sorte : on sait que la vogue des cartes date précisément du quinzième siècle.

Les plaisirs de la chasse sont généralement l'apanage des grands seigneurs. Plusieurs d'entre eux poussent cette passion jusqu'à la folie et entretiennent de véritables armées de parasites, spécialement attachés à ce département, qui a toute l'importance d'un grand service public. Ber-

(1) On sait combien l'Italie compte, de notre temps encore, de jours fériés. Le *Codice Visconteo Sforzesco,* publié par M. Morbio, en énumère, pour l'année 1467, trente-cinq obligatoires, sous peine d'amende, non compris les dimanches.

nabo, l'un de ces Visconti excessifs en tout, force ses sujets à nourrir une meute de 5,000 chiens, destinés à chasser le sanglier; ils doivent les présenter deux fois par mois aux inspecteurs; leurs nourrissons sont-ils trop maigres, on les frappe d'une amende ; sont-ils trop gras, même punition. Les Sforza héritent de ces instincts cynégétiques : Galéas dépense en une seule année 16,000 ducats pour ses chasses ; lorsqu'il se rend à Florence en 1471, il emmène 500 couples de chiens, ainsi que d'innombrables faucons et éperviers (1). Le roi Ferdinand Ier de Naples n'adore pas moins ce



Seigneurs et dames jouant aux tarots. Fresque de Michelino Besozzo, au palais Borromée, à Milan.

genre de luxe : il se fait accompagner dans son voyage de Rome, en 1475, d'une telle masse de faucons qu'ils détruisent tous les milans de la campagne romaine (2). Ce ne sont là, après tout, que véneries en miniature si on les compare à celles de l'Orient : le sultan Bajazet Ier n'entretenait-il pas sept mille fauconniers et autant de veneurs (3)!

Ici, comme pour tant d'autres points, un rapprochement entre l'Italie

(1) Corio, *l'Historia di Milano*, p. 486, 818, 837. Dans le projet de budget du duché de Milan pour l'année 1473, le traitement des « uxellatori » (fauconniers) figure pour 3,000 ducats, celui des veneurs et l'entretien des chiens pour 2,000. (Archives d'État de Milan.)

(2) Infessura, dans les *Rerum italicarum Scriptores* de Muratori, t. III, 2e partie, p. 1144.

(3) D'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, t. III, p. 88.

et les nations ultramontaines, entre le quinzième siècle et le seizième, atténuera considérablement la responsabilité de la première Renaissance. Qu'on parcoure les pages dans lesquelles un récent historien du luxe flétrit les excès de la cour d'Avignon et de la cour de France, on se laissera aller pour l'Italie à l'indulgence à laquelle elle a droit (1).

Montons d'un degré et examinons une classe de divertissements qui, pour être parfois plus ruineux, en parlent du moins davantage à l'esprit. Parmi



Le jeu de paume au quinzième siècle. Fresque de Michelino Besozzo, au palais Borromée, à Milan.

tant de jouissances savourées par cette époque si heureuse de vivre, il n'en est pas de plus recherchées que les fêtes, les cérémonies, les spectacles de toute sorte. Les chroniqueurs s'attendrissent en nous décrivant une belle entrée princière, un tournoi, un enterrement somptueux. On s'ingénie à multiplier les occasions d'organiser une mascarade, une représentation théâtrale, des courses de chevaux, et les gouvernements se croient tenus d'encourager les fêtes les plus profanes, de même que les poètes de les célébrer. A Rome, le pape met chaque année des prix considérables à la

(1) Baudrillart, *Histoire du luxe privé et public depuis l'antiquité jusqu'à nos jours,* t. III, p. 241 et suiv.

disposition des vainqueurs aux « ludi Agonis et Testaciæ », c'est-à-dire aux jeux organisés sur la place Agonale ou sur le Testaccio. C'est généralement une pièce d'étoffe d'une grande valeur, le « pallio ». On prélève, en outre, dans



Tarot italien du quinzième siècle.

cette circonstance, un impôt de 1,130 florins sur la communauté des juifs, pour les frais de représentation ou l'indemnité des fonctionnaires chargés d'assister à la fête; le sénateur, entre autres, a droit à une housse de soie pour son cheval. Les chars du carnaval sont également placés sous le haut pa-

tronage de l'administration : ils doivent être au nombre de six ; sur chacun d'eux on place deux porcs ; le tout est conduit au mont Testaccio, du sommet duquel on précipite et les chars et leurs occupants (1). Les combats de taureaux aussi sont à ce moment en honneur dans toute l'Italie : dès le siècle précédent on en avait organisé à Rome, dans le Colisée (2) ; à partir de 1482, ils se renouvelèrent fréquemment à Sienne (3) ; à Rome, en 1500, nous avons à peine besoin de le rappeler, César Borgia se distingua en tranchant d'un seul coup la tête d'un taureau. Je ne sache pas que le quinzième siècle ait poussé le culte pour l'antiquité jusqu'à donner des combats de gladiateurs, comme l'avaient fait les Napolitains au siècle précédent (4), mais les combats de fauves n'avaient rien qui les scandalisât. En 1459, pour fêter l'arrivée du pape Pie II, les Florentins convertirent la place de la Seigneurie en une arène dans laquelle ils introduisirent seize lions, des ânes, des taureaux, des chevaux et des animaux sauvages, probablement des cerfs ou des chevreuils (5).

L'historien peut passer en revue sans amertume toutes ces manifestations du besoin de se divertir, de plaire et de briller, car dans cette société du quinzième siècle, si merveilleusement pondérée, l'excès du luxe n'a point pour pendant l'excès de la misère. Partout les municipalités s'occupent de soulager les pauvres, les malades ; bon nombre des institutions charitables de cette époque furent si fortement organisées qu'elles ont résisté à tous les orages et jouissent aujourd'hui encore de la plus grande vitalité. Citons d'abord les monts-de-piété, destinés à protéger l'emprunteur contre les entreprises des usuriers. Le premier de ces établissements fut ouvert à Pérouse en 1462 ou 1464, à la sollicitation d'un moine franciscain, le frère Barnabé, de Terni (6). A Sienne, nous en trouvons un en 1471 ou 1472 (7). En 1483,

(1) *Statuta almæ urbis Romæ*, éd. de 1590, p. 163-165.

(2) Muratori, *Antiquitates*, t. II, p. 853 ; — Sacchi, *Antichità romantiche d'Italia*, t. II, p. 68 ; Milan, 1828-1829.

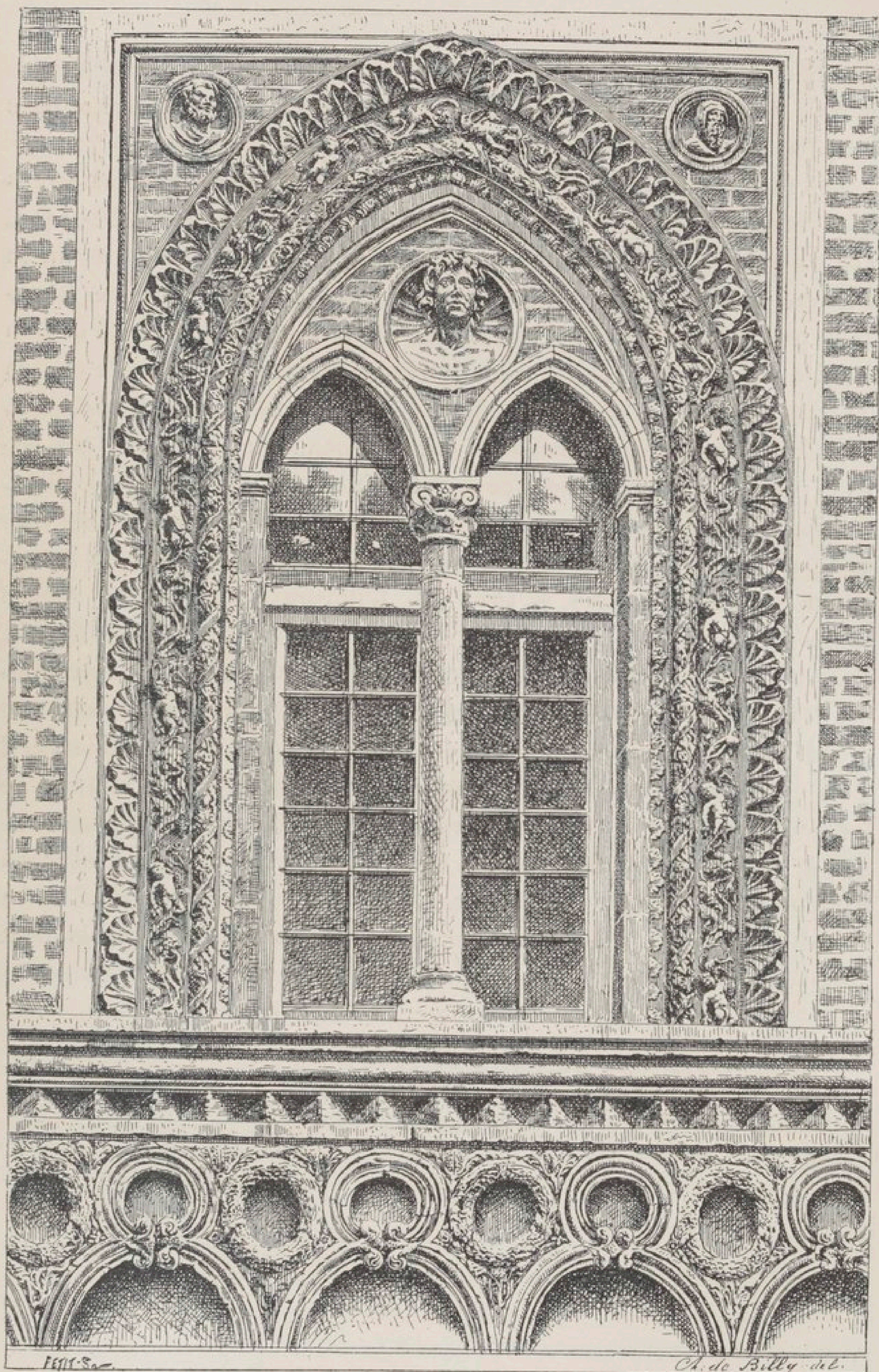
(3) *Siena e il suo territorio*, Sienne, 1862, p. 442.

(4) Manzi, *Degli spettacoli degli Italiani* ; Rome, 1818, et Libri, *Histoire des sciences mathématiques*, t. II, p. 251.

(5) Florence ; Bibliothèque Magliabecchi, cl. XXV, n° 393, fol. 173 et suiv. — On trouvera d'autres détails sur les fêtes de la Renaissance dans l'ouvrage ci-dessus mentionné de Sacchi, ainsi que dans la *Cultur der Renaissance*, t. II, p. 143 et suiv., et la *Geschichte der Renaissance* de M. Burckhardt, 2ᵉ édition, p. 383-386.

(6) Cantù, *Histoire universelle*, t. XII, p. 482, et *Archivio storico italiano*, t. XVIII, 1873, p. 305.

(7) *Siena e il suo territorio*, p. 487.



Fenêtre de l'hôpital de Milan, par Antonio Filarete.

Milan établit, à son tour, un « monte pio », qui depuis quatre siècles n'a jamais fermé ses portes (1). Bientôt on compta des monts-de-piété dans les plus petites villes.

Les établissements hospitaliers n'étaient ni moins nombreux, ni moins bien organisés. On citait dans toute l'Europe l'hospice de Sienne. Dès 1414, l'empereur Sigismond demandait à la municipalité de cette ville de lui en envoyer un dessin exact (2). D'après un voyageur du temps, on ne consacrait pas moins de 20,000 ducats par an à l'entretien de cette maison modèle (3). A Florence, Santa Maria Nuova formait une véritable maison de retraite pour les vieillards, tandis que le « Spedale degli Innocenti », construit en 1444 par Brunellesco, offrit de bonne heure un asile aux enfants trouvés. A Rome, l'hospice de S. Spirito, édifié par Sixte IV, à Milan, « l'Ospedale Maggiore », se distinguaient par leurs dimensions aussi bien que par leur installation luxueuse. Citons également, à Milan, le lazaret grandiose élevé de 1488 à 1513 (4). L'illustre Léon-Baptiste Alberti consacre un paragraphe spécial, dans son *Traité d'architecture* (liv. V, ch. VIII), à l'organisation des hôpitaux; il insiste sur la nécessité de grouper les malades d'après la nature de leurs maladies. Alberti nous apprend en outre que la mendicité était interdite dès le quinzième siècle dans un certain nombre de villes italiennes. On employait les infirmes ou les estropiés à toutes sortes de travaux manuels, les aveugles, par exemple, à tourner la roue des cordiers. Quant à ceux qui étaient impropres à n'importe quel exercice, on les plaçait dans des hospices spéciaux. — La Renaissance ne pouvait que favoriser ces tendances philanthropiques, dont le moyen âge lui avait légué la tradition autant que l'antiquité classique (5).

(1) Cantù, *loc. cit.*

(2) Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*, t. II, p. 63, 64.

(3) *Die Pilgerfahrt des Ritters Arnold von Harff*, p. 12.

(4) Lucas Beltrami, *Il Lazzaretto di Milano;* Milan, 1882.

(5) Dans son excellent *Manuel de philologie classique*, M. Salomon Reinach a résumé les principaux traits de l'organisation de l'assistance publique chez les Romains (2e édition, t. I, p. 352-354).



CHAPITRE IV.

Les lettres et les sciences. — Les humanistes. — Philosophes, historiens, rhéteurs, philologues, grammairiens et poètes. — Le latin et l'italien.

Le temps n'est plus où les historiens faisaient commencer la Renaissance en 1453, à la prise de Constantinople. Un mouvement aussi considérable n'éclate pas à jour fixe, sur un signal convenu, comme une révolution politique; on ne décrète pas des mœurs nouvelles comme on promulgue une loi, et il ne suffit pas de l'initiative d'un Mécène pour mettre au jour le chef-d'œuvre qui servira de drapeau aux novateurs. Préparées de longue main, proscrites sur un point, reprises sur un autre, les idées généreuses ne prévalent que par l'effort de générations entières se dévouant à l'idéal commun; il est souvent aussi difficile de dire où elles commencent que de dire où elles s'arrêtent. Considérons-nous les arts, le sculpteur Nicolas de Pise a le droit de revendiquer, dès le treizième siècle, le titre de restaurateur des études classiques. Qu'importe que sa tentative ait trouvé si peu d'imitateurs, et qu'il ait fallu, cent cinquante ans plus tard, recommencer la lutte sur de nouveaux frais ! Il n'en est pas moins le premier champion de la Renaissance. Dans les lettres, Dante et Pétrarque ont imposé leur programme en plein quatorzième siècle, l'un pour la poésie nationale, l'autre plus spécialement pour la littérature latine et l'érudition. Et même quelques savants prétendent aujourd'hui découvrir des ancêtres à ces deux grands précurseurs. Nous ne remonterons pas si haut : l'histoire de la Renaissance au quatorzième siècle est étrangère au

plan de notre ouvrage tout comme celle du seizième. Il nous suffira d'essayer de déterminer ici, en quelques lignes, la voie qu'ont tracée les deux coryphées de la littérature, que dis-je, les maîtres mêmes de la pensée italienne.

La fusion des aspirations chrétiennes avec les réminiscences classiques, ce trait dominant de la première Renaissance, se trouve réalisée pour la première fois, et on sait avec quelle incomparable grandeur, dans la *Divine Comédie*. Virgile sert de guide à Dante au même titre que Béatrix, bien que dans des régions différentes; la mythologie, l'histoire grecque et romaine sont mises à contribution avec autant d'ardeur que l'histoire sainte, et surtout que l'histoire contemporaine, qui fournit au grand satirique ses traits les plus sublimes; il puise tout ensemble dans la civilisation classique, dont il n'est pas permis à un homme instruit de faire abstraction, et dans le présent qui l'inspire et le passionne. Si peu qu'il sache de la philosophie antique, c'en est assez pour donner à sa foi de chrétien une portée plus haute; de même que l'étude des poètes romains et surtout du doux Virgile lui a permis d'atteindre à une netteté, à une précision, à une éloquence inconnues avant lui.

Dante est avant tout un poète. Pétrarque est à la fois un poète, un philosophe et un érudit. Il a modelé la Renaissance à son image; deux siècles durant l'humanisme lui demandera ses inspirations. Partagé entre les souvenirs éblouissants de l'antiquité, les luttes fécondes du jour et les rêves d'avenir, ce grand esprit sait tenir la balance égale entre les monarques de droit divin et l'audacieux tribun Rienzi, de même qu'il sacrifie tour à tour à la muse antique et à la chaste Laure de Noves; la puissance de l'initiative s'allie chez lui au plus sincère amour de la conciliation. On ne saurait souhaiter, au seuil de la Renaissance, figure plus sympathique, plus radieuse. — Boccace eut le mérite de réaliser de nouveaux progrès dans la voie tracée par son maître et ami Pétrarque.

Dans des pages souvent citées, Libri a fait à la Renaissance un procès en règle et l'a chargée des plus graves responsabilités : « L'étude de l'antiquité, dit-il, devint bientôt une vive passion chez ces hommes qui ne pouvaient rien faire à demi. L'Europe tout entière se rejeta vers le passé, et il ne resta qu'un petit nombre d'individus occupés à marcher en avant. Alors l'érudition envahit tout et suspendit pour un temps les progrès de ces admirables générations. La langue y perdit de sa naïveté, la poésie de son originalité, les sciences furent négligées, l'esprit aventureux se calma, la

société devint imitative, les sentiments, les passions même durent s'appuyer sur l'érudition, et l'esprit humain, qui s'était avancé dans des régions nouvelles, rentra pour quelque temps dans l'ornière. Il en sortit plus tard avec de nouvelles forces, riche de nouvelles beautés, revêtu de formes plus brillantes et plus polies, mais il ne put jamais retrouver l'inspiration et la spontanéité primitives. » Au reste, ajoute Libri, « ce passage à travers l'érudition était une nécessité : il devait ralentir pour un temps la marche des sciences et des lettres, mais la connaissance des chefs-d'œuvre de l'antiquité devait finir par profiter à la science moderne, et il ne faut pas médire trop légèrement de ces hommes qui, les premiers, voulurent ressusciter le savoir des Grecs et des Romains. Ce culte pour l'antiquité produisit une révolution complète dans les études, et en traçant l'histoire de la science on doit s'arrêter un instant à cette époque climatérique (1). »

Reprenant, après Libri, la discussion de ce problème de haute psychologie, J. Burckhardt a montré que ceux-là précisément qui ont fait la grandeur de l'Italie au quatorzième siècle, Dante, Pétrarque, Boccace, représentants par excellence de sa littérature nationale, sont en même temps ceux qui ont remis en honneur l'antiquité classique. Dans la *Divine Comédie,* Dante établit un constant parallèle entre le monde païen et le monde chrétien. Pétrarque se montre infiniment plus fier de ses poésies latines que de ses « canzoni ». Les ouvrages mythologiques et biographiques de Boccace arrivent à une célébrité européenne longtemps avant que son *Décaméron,* ce chef-d'œuvre de narration, ait franchi les monts (2). Loin donc de prétendre que les leçons de l'antiquité aient eu pour effet d'arrêter l'essor imprimé à l'esprit italien par ces trois grands initiateurs, reconnaissons que sans elles ils se seraient difficilement élevés à une telle hauteur de conception, à une telle netteté d'expression.

Au quinzième siècle, se réglant sur l'exemple de Pétrarque et de Boccace, les humanistes ambitionnent tout ensemble la gloire du savant, du penseur et du poète. C'est à ce double titre qu'ils réussissent à s'emparer de la faveur publique. Leur triomphe est éclatant. Beaucoup ont pu se croire revenus au siècle d'Auguste ou à celui de Périclès. Il n'est honneurs, dignités, témoignages de faveur et d'admiration de toute sorte, revenus

(1) *Histoire des sciences mathématiques,* t. II, p. 241-242. Cf. p. 258-268.
(2) *Die Cultur der Renaissance,* t. I, p. 246 et suiv.

princiers, leur vie durant, mausolées splendides après leur mort, que les plus grands comme les plus petits États ne prodiguent aux héritiers de la science et de l'éloquence antiques. Le personnel des chanceliers, des ambassadeurs, des ministres d'État se recrute presque exclusivement dans leurs rangs. L'Église même leur emprunte des évêques, des cardinaux, et jusqu'à des souverains pontifes.

A quels mérites les humanistes ont-ils dû une vogue aussi extraordinaire? Nul doute que leur connaissance de l'antiquité ne les ait recommandés, par-dessus tout, à la faveur des grands. Il n'était pas alors d'instruction ou de progrès que l'on n'attendît des Grecs et des Romains; les humanistes étaient les prêtres chargés d'expliquer ces oracles sibyllins.

Mais ils bénéficièrent également de l'importance que leur temps attachait à une diction élégante, aux tours de force oratoires, à l'éloquence sous toutes ses formes. L'art pour l'art n'est pas une invention de nos jours. Écoutons Machiavel : « Les souverains italiens, dit-il, croient que le mérite d'un prince est de savoir apprécier dans les écrits une réplique piquante, rédiger une belle lettre, montrer dans ses paroles de la vivacité et de la finesse (1); » le sceptique auteur du *Prince* ajoute : « tisser une fraude, s'orner de pierres précieuses et d'or, dormir et manger avec une plus grande splendeur que les autres et réunir autour de soi toutes sortes de voluptés. » Le culte de la forme était alors si répandu qu'un gouvernement se serait cru déshonoré en ne confiant pas les fonctions de chancelier à un écrivain célèbre (à Florence ce poste important fut successivement occupé par des hommes tels que Coluccio Salutato, Leonardo Bruni, Marsuppini, le Pogge). L'éloquence devait également être la qualité maîtresse d'un ambassadeur. Il n'avait pas à craindre de mettre à l'épreuve la patience de ses auditeurs; ils tenaient en réserve des trésors d'admiration. A Milan, lors de la réception de l'ambassade florentine par le pape Martin V, Leonardo di Stagio Dati, général de l'ordre de Saint-Dominique, eut la satisfaction de voir une centaine de plumes occupées à recueillir le discours qu'il prononça devant le souverain pontife (2). A

(1) Parmi les princes italiens du quinzième siècle qui briguèrent la couronne poétique, il suffira de citer Lionel d'Este, Sigismond Malatesta, Alexandre et Constant Sforza de Pesaro, Galéaz-Marie, Ludovic et Ascanio Sforza, Nicolas de Correggio, etc. D'innombrables princesses cultivèrent également la poésie. Tiraboschi en a donné une longue liste, qui a été bien augmentée depuis (*Storia della Letteratura italiana*, édit. des *Classiques italiens*, t. VI, p. 1262-1283).

(2) « Che mai s'udì simile orazione, che véra forse cento calamai a scriverla mentre che diceva. » (*Ricordi... di Rinuccini*, p. LVI.)

Florence, le concours poétique, institué dans la cathédrale par L.-B. Alberti et Pierre de Médicis, eut pour juges les secrétaires apostoliques et pour auditeurs la « Signoria » et l'archevêque florentins, l'ambassadeur de Venise, les prélats de la curie, et une foule immense (1). A Rome, lorsque le poète Bernardo Accolti faisait une lecture publique, on fermait les boutiques pour courir l'entendre (2). Les prédicateurs mêmes ne dédaignaient pas les ressources oratoires que pouvait leur fournir l'étude des anciens, témoins saint Bernardin de Sienne et le béat Albert de Sarteano (3).

Le secret de l'influence des novateurs est ailleurs encore. Jusqu'au moment du triomphe de ce que l'on peut appeler les faux humanistes, c'est-à-dire les grammairiens, les rhéteurs, les virtuoses de la phrase, en d'autres termes, jusque vers le milieu du quinzième siècle, les champions de l'humanisme se piquent de l'emporter non seulement par leur érudition ou leur éloquence, mais encore par leur esprit critique. Ce que l'étude de la nature a été pour les artistes, l'étude de la politique contemporaine le sera, à de certains égards, pour eux. A force d'observer les événements de tous les jours, de s'appliquer à démêler les ressorts des passions de leurs concitoyens, — et quelle contrée a jamais fourni plus riche champ d'expériences que l'Italie du quinzième siècle! — ils deviendront, sinon des hommes d'action ou des hommes d'État, du moins des observateurs clairvoyants, dont il ne sera pas permis aux gouvernements de négliger les lumières.

On n'a pas assez remarqué que chez les humanistes de la première période, à commencer par Pétrarque, la discussion des événements contemporains tient autant de place que l'étude de l'histoire ancienne. Léonard Bruni et le Pogge écrivent les annales de la Républiques florentine : Æneas Sylvius retrace l'histoire du concile de Bâle, aussi bien que celle de la Bohême; il publie en outre des ouvrages de géographie remplis d'informations précises et pénétrantes. Devenu pape, il rédige ses *Commentaires*, si judicieux et si vivants, malgré l'esprit d'optimisme dont il fait preuve à l'égard des actes de sa politique. Pontano, le ministre tout-puissant des rois de Naples, nous initie aux moindres détails de la guerre des barons contre le roi Ferdinand. A Léon-Baptiste Alberti, à Palmieri, à B. Fontius et à une infinité d'autres, nous devons des notes précieuses sur les

(1) Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti;* Florence, 1882, p. 228.
(2) Taine, *Philosophie de l'art en Italie*, p. 35.
(3) Voigt, t. II, p. 231.

faits et gestes de leur temps. Loin de se croire déshonorés en s'occupant d'événements qui ne remontent pas à au moins douze ou quinze siècles, les humanistes de la première Renaissance n'entendent rester étrangers à aucun des intérêts qui passionnent leur temps et ils se distinguent, incontestablement, par la vivacité de leur coup d'œil, la sincérité de leur récit. Ce n'est pas que les souvenirs de l'antiquité n'aient parfois troublé leur jugement. Que dire, par exemple, de la plaisante utopie de Pétrarque demandant, qu'en cas de rétablissement de la République romaine, on confie le gouvernement aux seuls citoyens romains, et que l'on exclue les habitants du Latium, ainsi que les Orsini et les Colonna, vu que ces derniers, quoique fixés à Rome, descendent d'étrangers (1)! Chez d'autres, comme chez l'historien Bernard Ruccellai, le beau-frère de Laurent le Magnifique, le désir d'imiter Salluste a enlevé au récit toute fraîcheur et toute animation. Mais ce ne sont là, somme toute, que des exceptions. Pris dans leur ensemble, les humanistes ont longtemps été plus que des érudits, des penseurs.

La cour pontificale a, une des premières, reconnu les services que l'humanisme était appelé à rendre. Aussi la Ville éternelle devient-elle le théâtre sur lequel les humanistes se produisent de préférence. Peu leur importera l'ignorance, la barbarie de l'élément romain proprement dit, aristocratie militaire, bourgeoisie, bas clergé; la cour, ou plutôt la curie, société artificielle recrutée dans toutes les parties de l'Europe, fait la loi et forme comme un État dans l'État. Nulle part érudits ou littérateurs ne trouvent un emploi plus brillant, on peut presque dire plus normal, de leur savoir ou de leur talent. Leur fortune n'y dépend pas du caprice d'un prince plus ou moins ami des lettres : ils entrent comme rouages essentiels dans une organisation qui embrasse le monde civilisé tout entier. Se distinguent-ils par la vivacité ou l'élégance de leur plume, ils ont leur place marquée parmi les secrétaires apostoliques, dans cette phalange qui compta à l'époque de la Renaissance tant de libres esprits : Coluccio Salutato, le Pogge, Léonard Bruni, Antoine Loschi, Flavio Biondo, Maffeo Vegio, Jean Aurispa, Giannozzo Manetti, Pietro Candido Decembrio, Æneas Sylvius Piccolomini, Laurent Valla, George de Trébizonde, Léonard Dati, Mathieu Palmieri, Bembo, Sadolet. Brillent-ils par leur éloquence, ils sont tour à tour appelés à remplir les fonctions d'ambassadeur ou à prendre part aux joutes oratoires, qui, grâce aux exigences du cérémonial pontifical, se renouvellent pres-

(1) Villari, *Niccolò Machiavelli*, t. I, p. 5.

que chaque semaine. Ces virtuoses de la parole s'essayent sans embarras dans les matières les plus diverses : discours de bienvenue, sermons, oraisons funèbres. Enterre-t-on un prélat, c'est à eux qu'incombe la tâche, rémunérée en belles espèces sonnantes, de louer le défunt du haut de la chaire; ce sont eux encore qui, aux grandes fêtes, pour peu qu'ils aient un semblant de tonsure, prêchent dans la chapelle du pape. Se sentent-ils au contraire de la vocation pour une existence plus contemplative, l'université romaine, la bibliothèque du Vatican, sans parler des innombrables bénéfices qui sont à la nomination du pape, leur offrent un asile assuré; ils y trouvent l'*otium cum dignitate,* que l'étude des anciens leur a rendu si cher. Il serait difficile de décider qui a le plus gagné à cet échange de bons offices, les protecteurs ou les protégés. Était-ce donc si peu, pour les chefs de l'Église, que d'avoir à leur disposition des hommes également propres à rédiger une consultation politique, à prendre quelque puissant souverain dans les filets de leur éloquence, à appeler la chrétienté à la croisade !

Dans le dernier tiers du quinzième siècle, sous le pontificat d'un des plus grands papes de la Renaissance, Rome faillit ravir à Florence la primauté littéraire dont celle-ci se montrait si fière. Grâce à l'attraction exercée par la Ville éternelle sur les esprits amoureux de l'antiquité, la colonie d'érudits groupés autour de la papauté comptait à ce moment un grand nombre de personnages éminents. Il fallait avant tout la compléter, l'organiser; ce fut la tâche que se proposa Sixte IV. Trois Grecs célèbres représentaient la littérature et la philosophie helléniques : le cardinal Bessarion, qui mourut d'ailleurs bientôt après; Théodoro Gaza, de Salonique, et George de Trébizonde. Une chaire ne tarda pas à être offerte à un de leurs compatriotes, Jean Argyropoulos, de Constantinople. C'était une victoire remportée sur les Médicis, au service desquels Argyropoulos avait été longtemps attaché. Le nouveau venu obtint un vif succès; il eut la gloire de compter parmi ses élèves un des plus célèbres humanistes de l'Allemagne, Jean Reuchlin, qui longtemps après parlait encore avec admiration des conférences de son maître sur Thucydide. Un littérateur florentin de mérite, Barthélemy Fontius, obtint également une chaire à l'université de Rome. Mais Sixte avait des visées plus hautes; il rêvait la conquête du prince de la philosophie néoplatonicienne, du savant illustre dont les écrits jetaient alors un éclat incomparable sur Florence. C'eût été du coup ériger Rome en capitale intellec-

tuelle de l'Italie. De nombreux cardinaux appuyèrent ses démarches; elles restèrent sans résultat. Marsile Ficin avait trop d'obligations aux Médicis pour se séparer d'eux. Mais il tint à montrer, en cette occasion, qu'on pouvait être à la fois philosophe profond et plat courtisan. On se demande, en lisant sa réponse, qui des deux est le plus digne de pitié, de l'écrivain qui pousse si loin l'adulation ou du Mécène qui accepte des éloges si outrés. Nous traduisons aussi littéralement que possible les effusions lyriques du néo-platonicien florentin : « Tous les peuples de la chrétienté s'écrieront : Quel est donc celui auquel les éléments obéissent si facilement, devant lequel les astres s'inclinent? C'est certainement le vicaire légitime du Christ très clément, qui, en possession des clés de son maître, vient à l'époque fixée, de fermer les portes des temples de Janus et de Pluton. Sixte, ce sublime phénix de la théologie, maître souverain de la forteresse élevée par Pallas, y rend des oracles divins. Chantons un cantique nouveau en l'honneur de Sixte. »

L'enseignement donné par Philelphe, le plus célèbre des humanistes appelés par Sixte à son université, ne fut pas aussi fécond que l'aurait été celui d'un Marsile Ficin, mais il jeta pour le moins autant d'éclat. A la fois poète et philologue, historien et philosophe, maniant avec une égale facilité le grec et le latin, François Philelphe avait, pendant un demi-siècle, étonné l'Italie par la variété de ses connaissances, par l'élégance de son style, mais aussi par une vanité et une violence dépassant toutes les bornes. Je me trompe; il y avait chez lui un défaut encore plus grand, c'était la cupidité; il précède et annonce l'Arétin, joignant, comme lui, une effronterie sans nom à un incontestable talent, et mettant à contribution les souverains de l'Europe entière, depuis le bon roi René jusqu'à Mahomet II, auquel il demanda la liberté de sa belle-mère et de ses belles-sœurs et qui, par une condescendance surprenante chez le farouche conquérant de Constantinople, fit droit à sa requête sans vouloir accepter de rançon. Le système d'exploitation inventé par Philelphe admettait, tout comme celui de l'Arétin, les artifices les plus divers, la menace aussi bien que la flatterie. Philelphe n'était pas moins éclectique en matière de rémunération; il acceptait avec un égal empressement l'argent, les vêtements, les comestibles. Tantôt il sollicite, sous forme de prêt, cinquante ducats destinés à compléter la dot de sa fille, tantôt il presse un grand seigneur, qui lui a envoyé du drap écarlate pour un manteau, de lui donner aussi des fourrures pour le doubler; il craindrait, lui écrit-il, de l'offenser en les demandant à un autre. Ses requêtes restent-elles

sans réponse, il éclate en reproches, puis, après une nouvelle mise en demeure, il dirige contre les récalcitrants les traits les plus acérés.

La connaissance du grec, tel avait été le point de départ de la fortune de Philelphe. Que ne faisait-on dans ce temps pour l'amour du grec! De même que ses compatriotes Guarino de Vérone et Jean Aurispa, Philelphe n'avait pas hésité à s'embarquer pour Constantinople, afin d'y puiser à la source même les éléments de cette langue mystérieuse dont tant d'humanistes italiens, à commencer par Pétrarque, avaient été réduits à admirer de confiance les chefs-d'œuvre. Il y fit des progrès rapides et gagna l'amitié d'un savant riche et célèbre, Jean Chrysoloras, qui lui donna



Portrait de Marsile Ficin, d'après une médaille.

sa fille en mariage. Sa réputation l'avait précédé dans sa patrie. Aussi, lorsqu'il revint, au bout de quelques années, portant la barbe à la mode grecque, accompagné de sa jeune et belle épouse, vêtue du costume national, et suivi de caisses contenant des manuscrits, plusieurs universités italiennes se disputèrent-elles le brillant représentant de l'hellénisme. Il opta pour Florence. Son enseignement y obtint un succès éclatant et marqua véritablement une ère nouvelle. Les maîtres les plus éminents, et parmi eux deux futurs papes, Nicolas V et Pie II, s'assirent au pied de sa chaire. Mais Philelphe avait une trop haute opinion de lui-même pour que la naïve expression de sa supériorité n'indisposât pas à la longue ses auditeurs, dont plusieurs, il l'oubliait, étaient ses pairs. Désertion de ses cours naguère si suivis, insinuations malveillantes, critiques plus ou moins acerbes, tels furent les premiers symptômes du mécontentement général. La lutte prit rapidement des proportions épiques. Le

Pogge lança contre Philelphe ses immortelles *Invectives;* Philelphe riposta par ses satires, dont les hexamètres, artistement ciselés, faisaient des blessures non moins cruelles. Le monde littéraire n'a plus assisté depuis lors à un débat aussi scandaleux. Jetons un voile sur ces turpitudes. La politique se mit de la partie. Lors de la conjuration des Albizzi, qui réussirent, pour un moment du moins, à enlever le pouvoir aux Médicis, Philelphe demanda hautement la tête du principal vaincu, Cosme, le Père de la Patrie, l'allié de ses ennemis. Un humaniste osant se poser en adversaire d'un chef d'État, n'était-ce pas un signe des temps? Cosme fit-il réellement à Philelphe l'honneur de soudoyer un spadassin chargé de l'assassiner? Ce qui est certain, c'est que, après le retour des Médicis, Philelphe se réfugia auprès des Siennois, les ennemis héréditaires des Florentins, et occupa pendant plusieurs années une des chaires de leur université. Plus tard, brûlant de se signaler sur un plus vaste théâtre, il obtint d'être appelé à Milan. Sans s'intéresser aux lettres, le dernier des Visconti, un des tyrans les plus odieux du quinzième siècle, n'était pas indifférent au lustre qu'elles pouvaient jeter sur son règne. Philelphe était célèbre; il n'en fallut pas davantage pour lui gagner la bienveillance du prince lombard. Milan devint désormais pour lui comme une seconde patrie. Il ne négligeait pas pour cela les autres souverains de la Péninsule. Son voyage à Rome et à Naples fut une longue suite d'ovations. Le pape Nicolas V, apprenant son passage dans sa capitale, donna l'ordre de l'amener immédiatement devant lui, l'accabla de caresses, et de son propre mouvement lui fit don de 500 ducats d'or. A Naples, le roi Alphonse le créa chevalier et le couronna poète. L'avènement de Pie II, si célèbre parmi les humanistes sous le nom d'Æneas Sylvius Piccolomini, fit tressaillir d'allégresse les savants de l'Italie entière et surtout Philelphe, qui, à Florence, avait compté le nouveau pape parmi ses auditeurs. Les illusions ne furent pas de longue durée. Pie II connaissait trop bien la vanité et la cupidité de ses confrères pour leur prodiguer ses faveurs. Il se contenta de décerner à son ancien professeur le titre de « muse attique », *attica musa,* et de lui accorder une pension de 200 ducats, qui ne fut d'ailleurs payée que pendant un an. Il faut lire dans le recueil épistolaire de Philelphe ses remercîments enthousiastes, auxquels succédèrent bientôt des doléances sur le retard apporté au règlement de la pension. Les doléances étant restées sans effet, l'humaniste éclata en menaces; celles-ci, à leur tour, n'ayant pas produit le résultat espéré, il se livra contre le pape aux invectives les plus

grossières. Lorsque Pie II mourut, après un pontificat de quatre ans, Philelphe, comme un autre Démosthène, poussa des cris d'allégresse et remercia publiquement le ciel d'avoir délivré la chrétienté d'un tyran si odieux. L'indignation fut grande à la cour de Rome. Le collège des cardinaux écrivit au duc de Milan pour réclamer un châtiment exemplaire, et l'humaniste fut conduit en prison comme un vulgaire malfaiteur.

Averti par l'exemple de son prédécesseur, Paul II se garda bien de s'aliéner un si fougueux satirique. Mais il ne commit pas la faute de l'appeler à Rome, sachant à combien d'ennuis l'exposerait sa présence. Philelphe



Portrait de Guarino de Vérone, d'après une médaille.

cependant avait toutes sortes de raisons pour souhaiter un changement de position. Les Sforza avaient succédé aux Visconti, et ils lui faisaient attendre ses appointements pendant des années entières. A un moment donné, il se vit réduit à mettre en gage ses habits à la banque des Médicis. Aussi salua-t-il avec enthousiasme la nouvelle de l'avènement de Sixte IV. A peine couronné, celui-ci reçut, outre une longue épître, deux élégies de cinquante vers chacune, l'une en grec, l'autre en latin, dans lesquelles Philelphe l'exhortait à la croisade contre les Turcs. Le pape semble avoir été sensible à ces témoignages de sympathie ; il répondit par un bref rédigé dans les termes les plus flatteurs et exprima le désir de voir Philelphe se fixer auprès de lui. Ce n'était peut-être là qu'une simple formule de politesse; mais Philelphe avait tout intérêt à prendre l'invitation au sérieux. A partir de ce moment, il n'y eut plus de prélat influent qu'il n'assiégeât de ses sollicitations.

Le pape, cependant, était absorbé par de plus graves soucis, et les négociations traînèrent en longueur. Plusieurs fois, découragé, l'humaniste se tourna vers d'autres villes. Oubliant que dans sa jeunesse il avait prodigué les injures les plus odieuses à Cosme de Médicis, il pria humblement son petit-fils, Laurent le Magnifique, de lui procurer une chaire à l'université de Pise. Ici encore ses démarches restèrent sans résultat. En désespoir de cause, il résolut, pour triompher de l'indifférence du pape, d'employer une tactique qui lui avait plus d'une fois réussi : l'adulation ayant été impuissante, il recourut d'abord aux plaintes, puis aux insinuations, enfin aux menaces. Rien de plus curieux que cette gradation; on peut la suivre dans les lettres adressées aux différents protecteurs que l'humaniste comptait à la cour pontificale. Au mois de septembre 1473, il écrit au cardinal Ammanati : « J'espérais que le sort des savants s'améliorerait sous Sixte IV, homme versé dans l'étude de la philosophie, et qui possède les connaissances les plus distinguées. Ce n'est pas en effet de ceux qui n'ont ni science, ni talent qu'il faut attendre quelque chose. Mais nous en sommes réduits, je le vois bien, à souhaiter que Paul II ressuscite; avec lui il n'était pas nécessaire de mentir. Je me contiens, pour ne pas écrire de nouveau des satires. » Au mois de mai de l'année suivante, autre lettre au cardinal de Novare : « Vous me demandez ce que je fais; j'ai recommencé à composer des satires. Chez vous, on me l'affirme, les Muses, pour retrouver un asile, sont condamnées à attendre le retour du saint et savant pape Nicolas V. Ne sait-on pas, en effet, que nul n'aime ce qu'il ne connaît point? » Quelques semaines plus tard, l'attaque se dessine. Philelphe insiste d'abord sur les services rendus par Nicolas V, qui fit traduire tant d'ouvrages grecs. « Si ses successeurs, ajoute-t-il, avaient suivi son exemple, notre siècle pourrait rivaliser avec l'antiquité. Mais Sixte IV, tout entier à la théologie et à la philosophie, méprise les autres facultés, ou plutôt les ignore. Pour comble de malheur, il partage contre le Mammon les préjugés des frères mineurs, et craint d'y toucher. De peur d'être accusé de prodigalité, il affecte la parcimonie. » Une lettre adressée au cardinal de Mantoue contient des épigrammes encore plus mordantes : « Que Sixte imite le Christ en tout, sauf dans son amour de la pauvreté; qu'il admette un mode de rémunération différent de celui auquel nous pouvons prétendre dans l'autre monde. » L'orage grondait sur la tête du pape; il allait éclater. Sixte ouvrit les yeux à temps et accorda aux menaces ce qu'il avait refusé aux prières.

Quelles que fussent la vanité et l'avidité de Philelphe, la générosité du pape dépassa son attente : il lui accorda un traitement de 600 ducats, auxquels vinrent s'ajouter dans la suite 200 ducats pour une place de secrétaire apostolique. Il est vrai que le nouveau professeur de l'Université romaine déployait une activité peu commune. Quel professeur de nos jours ne déclarerait pas irréalisable le programme que Philelphe s'était imposé à Florence et qu'il mit sans doute aussi en pratique à Rome? Tous les jours quatre conférences ordinaires (sur les *Tusculanes* et sur une des productions oratoires de Cicéron, sur la première *Décade* de Tite-Live et sur l'*Iliade*); puis les conférences extraordinaires, qui comprenaient, outre l'explication des comédies de Térence, des lettres de Cicéron, de la *Politique* de Xénophon et de la *Guerre du Péloponèse* de Thucydide, l'enseignement de la philosophie et des exercices pratiques. Si l'on ajoute à ce travail régulier, obligatoire, les innombrables productions poétiques et historiques de Philelphe, sa correspondance avec les savants de l'Europe entière, on est tenté de se demander si les jours n'avaient pas alors plus de vingt-quatre heures.

L'accueil que le pape fit à Philelphe était de nature à augmenter encore la reconnaissance et l'enthousiasme du nouveau citoyen de Rome. Sixte ne souffrit pas qu'il s'agenouillât devant lui, ni même qu'il se découvrît : il le prit par la main et répondit à son discours dans les termes les plus flatteurs. Il lui assigna en outre une place des plus honorables dans les cérémonies pontificales : l'humaniste eut rang immédiatement après les ambassadeurs des puissances étrangères. Pour qui connaît le rôle que les questions d'étiquette et de préséance jouaient à la cour de Rome, il est facile de juger de l'émotion du monde officiel. C'était une révolution opérée en faveur de la littérature.

Comme tant d'autres de ses compatriotes, Philelphe était un enthousiaste doublé d'un sceptique. On ne le vit que trop lorsque, dans l'excès de sa reconnaissance, il dédia à son bienfaiteur la traduction d'un ouvrage grec relatif à de prétendues fonctions religieuses que le Christ aurait exercées chez les Juifs : *de Sacerdotio Domini Nostri Jesu Christi apud Judæos.* Il avait, disait-il dans la lettre dédicatoire, profité des conférences qu'il faisait en ce moment pour entreprendre cette traduction. Mensonge insigne : le travail remontait à trente ans : il avait été dédié, en 1445, au béat Albert de Sarteano. Mais comme Philelphe ne l'avait jamais publié, il trouva

ingénieux d'en tirer de nouveau parti pour obliger un protecteur. C'était payer sa dette sans bourse délier. La fourberie fut-elle découverte? Toujours est-il que l'humaniste ne tarda pas à être payé en même monnaie. Nous touchons à un des épisodes les plus caractéristiques de la vie littéraire du quinzième siècle. Philelphe avait pris possession de sa chaire dans les premiers jours de l'année 1475. Dès le mois de décembre suivant, la guerre avait éclaté entre lui et le trésorier pontifical, Miliaduce Cicada, qu'il traite de vil usurier, *turpissimus fœnerator,* et compare à Charybde engloutissant tout sans rien rendre. Le crime de Cicada était probablement de ne lui avoir pas payé assez vite ses appointements. En 1476, nouvelles plaintes, plus vives : Cicada est un homme souillé de tous les crimes; Philelphe le déclare dans une lettre qu'il charge un de ses amis de remettre au pape, en présence de tous les cardinaux. En 1477, la rage de Philelphe est arrivée à son paroxysme : il dévoile à Sixte les méfaits de son trésorier, qu'il appelle menteur, coquin, et pis encore. « L'impie Miliaduce, dit-il, se gorge des trésors de l'Église; il s'abandonne aux excès les plus honteux; il a corrompu la curie, etc. » Mais tous ces crimes n'étaient rien en comparaison de celui dont il s'était rendu coupable envers lui, Philelphe : le pape avait donné ordre de verser à son professeur favori 200 ducats, qu'on lui devait; Cicada ne lui en remit que la moitié, et encore étaient-ils tellement rognés qu'à Milan il fallut les céder avec une perte de 16 pour 100. L'exaspération de Philelphe devint telle qu'il signifia au pape qu'il eût à choisir entre lui et Miliaduce. Le trésorier ayant conservé sa place, l'humaniste quitta la sienne et revint s'installer à Milan.

On s'est trop habitué à juger les humanistes d'après Philelphe. Certes, l'outrecuidance jointe à la servilité, la cupidité (1) mêlée d'emportements sans pareils (qui ne se rappelle les querelles du Pogge avec Philelphe, avec Valla, avec Georges de Trébizonde, avec Albert de Sarteano, de Niccolò Niccoli avec Léonard Bruni, de Valla avec Fazio, et tant d'autres non moins mémorables?), étaient des défauts communs à beaucoup d'entre eux. Mais de quel droit généraliser ces critiques et condamner en bloc une école entière! Que de noms honorables ne pouvons-nous pas opposer aux Phi-

(1) Il faut bien se garder de croire que les contemporains de Philelphe aient admis sans protestation ses habitudes de vénalité. Cortesius n'hésite pas à lui en faire un crime, ce qui prouve que de pareils abus étaient loin alors d'avoir passé dans les mœurs : « F. Philelphus, dit-il, erat vendibilis sane scriptor, et is qui opes, quam scribendi laudem consequi malebat » (éd. Galletti, p. 230).

lelphe! Coluccio Salutato, Victorin de Feltre, Niccolò Niccoli, Gianozzo Manetti, Guarino de Vérone, Zembino, Giovanni Tortello, maestro Paolo (1), Fabio Calvo et tant d'autres encore ont été de vrais sages, qui ont puisé, dans leur passion pour l'antiquité, le culte de la vertu, le mépris des richesses, épicuriens par leurs études, stoïciens par leurs mœurs. On ne saurait trop insister sur l'influence bienfaisante exercée par la lecture des philosophes, des poètes, des historiens de l'antiquité : l'amour de la liberté, le patriotisme, tous les sentiments généreux acquirent, avec une intensité plus grande, une plus haute portée. Quoi de plus touchant que ce trait si heureusement remis en lumière par M. Burckhardt? Un jour que le célèbre humaniste florentin Niccolò Niccoli passait devant le palais du podestat, il aperçut un jeune homme d'une figure si avenante qu'il lui prit fantaisie de causer un instant avec lui. Lui ayant demandé de qui il était fils, le jeune homme répondit : « De messer Andrea de' Pazzi. » A une nouvelle question sur ses occupations, le jeune homme fit cette réponse : « Je m'occupe de m'amuser : *Attendo a darmi buon tempo.* » Le vieux philologue éclata en reproches : « Avec une figure comme la tienne, tu devrais avoir honte de ne pas connaître l'antiquité latine, ce serait pour toi le plus bel ornement. Sans elle tu n'arriveras à rien; tout ton mérite disparaîtra avec la fleur de ta jeunesse. » Ces paroles frappèrent le jeune homme, qui reconnut la justesse des observations de Niccoli; il s'excusa en disant qu'il ne demandait pas mieux que de s'instruire, pourvu qu'il trouvât un bon professeur. « Je me charge de ce soin, » répondit son interlocuteur, et il lui amena en effet un savant très versé dans la connaissance du grec et du latin. Piero de' Pazzi se mit alors à étudier jour et nuit; il apprit par cœur, dans ses courses de Florence à la villa de Trebbio, toute l'*Énéide* et un grand nombre de discours rapportés par Tite-Live, devint un ami des savants et un homme d'État remarquable.

A Rome, du temps même de Philelphe, un professeur de l'université, un savant considérable, représentait sans ostentation les traditions de noblesse et de vertu, legs de l'antiquité classique. Issu d'une des plus illustres familles du royaume de Naples, les Sanseverino, princes de Palerme, il n'avait pas hésité à renier ses parents, voulant tout devoir à la science, et à changer son nom patronymique contre celui de Pomponius Lætus, sous

(1) Voy., sur ces trois derniers noms, les *Vite* de Vespasiano, p. 503, 507, 508.

lequel il a passé à la postérité. Il entreprit, tout jeune, un voyage en Sicile pour y visiter les localités décrites par Virgile; puis il parcourut l'Europe orientale, regardant à la fois les hommes et les choses, la nature et les monuments. Plus tard, fixé à Rome, il suivit les cours de Laurent Valla, qu'il eut l'honneur de remplacer. L'antiquité ne tarda pas à régner en souveraine dans son esprit; il l'étudia à la fois en historien, en philologue et en épigraphiste. Il fondait en larmes à la lecture d'un passage éloquent ou à la vue d'une belle ruine. A une admiration sans réserve pour le passé s'alliaient le mépris de l'argent, la haine de l'envie et de la médisance, l'indépendance des opinions. Pomponius Lætus n'était cependant pas indifférent à la gloire; il le prouva en sollicitant de Sixte IV l'autorisation de se rendre, au cœur de l'hiver, en Allemagne, pour y recevoir, des mains de l'empereur Frédéric III, la couronne de poète. Les contemporains nous ont tracé le tableau le plus attachant de ses nobles aspirations, de son existence patriarcale. Ils nous le montrent partageant ses loisirs entre sa maison du Quirinal et sa villa, — une villa bien modeste, une véritable « vigna », comme disent les Romains, — située sur l'Esquilin. Tantôt il s'occupait de l'élève des canards, tantôt il s'appliquait à cultiver son champ d'après les préceptes de Caton, de Varron et de Columelle. La pêche, la chasse aux oiseaux, la lecture de ses poètes favoris, sous de frais ombrages, alternaient avec ces graves soucis agronomiques. Pendant la période scolaire, on voyait tous les matins un petit homme, aux yeux vifs, à l'accoutrement bizarre, se mettre en route pour l'université, dès l'aube, ou même plus tôt encore; il était si matinal qu'il lui fallait emporter une lanterne pour se guider dans les ténèbres. Mais quelle que fût l'exactitude de Pomponius Lætus, ses élèves montraient encore plus d'empressement que lui. Quand il arrivait, la salle était comble. Malheur aux retardataires! il n'y avait plus de place pour eux. Aussi le professeur mêlait-il à l'explication des auteurs anciens des plaintes contre les Romains modernes, si peu soucieux d'installer leur université dans un palais digne d'elle.

Ces réminiscences, ces aspirations trouvèrent leur expression dans l'Académie semi-littéraire, semi-archéologique, qui eut pour berceau le Quirinal. Pomponius l'organisa sur le modèle des anciens collèges de prêtres et n'hésita pas à se proclamer grand pontife : *Pontifex maximus*. Les autres académiciens, prenant exemple sur lui, adoptèrent des noms qui certes ne figuraient pas au calendrier : Callimachus Experiens, Asclépiade, etc. On

poussa l'esprit d'imitation jusqu'à remettre en honneur (c'est parodier qu'il faudrait dire) certaines pratiques du culte païen. C'était faire trop bon marché de scrupules avec lesquels la Renaissance eut plus d'une fois à compter. Quoique des cardinaux aussi pieux qu'éclairés, Bessarion par exemple, se portassent garants de l'orthodoxie des membres de l'Académie, le pape Paul II crut à un complot et ordonna une enquête. Elle fut sévère. Plusieurs académiciens furent emprisonnés et même mis à la torture. Le château Saint-Ange, pour nous servir de l'expression de l'un d'eux, retentit de gémissements comme le taureau de Phalaris. A l'époque où nous nous plaçons, l'Académie du Quirinal, réhabilitée, et même officiellement consacrée par privilège impérial, avait, aux applaudissements de l'Europe, repris ses travaux. Fidèle aux pratiques de son fondateur, elle mêlait les plaisirs de l'esprit à des divertissements d'un ordre moins relevé. Chaque année, le jour anniversaire de Rome, lors de ces fameuses « feste Palilie » (21 avril), que la Ville éternelle célèbre aujourd'hui encore avec une sorte de respect religieux, Pomponius conviait ses amis, ses élèves à un festin : c'était à qui improviserait avec le plus d'éclat en prose ou en vers.

Pomponius Lætus mourut comme il avait vécu, laissant à un de ses élèves sa maisonnette du Quirinal, son champ, ses quelques meubles et ses livres. Son dernier vœu ne fut pas exaucé : il avait souhaité d'être enterré dans un sarcophage antique, placé sur la voie Appienne; mais on jugea plus convenable de lui donner pour sépulture l'église San-Salvatore in Lauro. Ses funérailles n'eurent d'ailleurs rien à envier à celles du plus puissant monarque. Sur l'ordre du pape, — c'était Alexandre VI qui régnait alors, — quarante évêques et d'innombrables fonctionnaires de la cour apostolique assistèrent à la cérémonie. Tous les ambassadeurs étrangers tinrent à honneur d'accompagner à sa demeure dernière ce Romain digne de l'ancienne Rome (1).

A l'époque à laquelle nous sommes arrivés, un siècle environ s'est écoulé depuis la mort de Pétrarque. Les humanistes ont réussi, dans l'intervalle, à fonder leur fortune sur les bases les plus brillantes. Ont-ils réussi à faire fructifier au même point l'héritage scientifique et littéraire de leur ancêtre?

Dans le domaine de l'érudition et de la vulgarisation, sous n'importe quelle forme, les progrès accomplis sont au-dessus de tout éloge. La Grèce

(1) Cf. Burckhardt, *Cultur*, t. I, p. 319 et suiv. et Voigt, t. II, p. 239 et suiv.

antique, encore inconnue au quatorzième siècle, brille maintenant du plus vif éclat; elle a été reconstituée grâce aux efforts des Italiens qui n'ont pas craint de chercher leur instruction dans la capitale même de l'empire grec, François Philelphe, Aurispa, Guarino de Vérone, Cyriaque d'Ancône, grâce aussi au concours des nombreux Grecs établis en Italie, avant ou après la chute de Constantinople, Manuel Chrysoloras, Gémiste Pléthon, Bessarion, Georges de Trébizonde, Théodore Gaza, Argyropoulos, Andronique de Salonique, les Lascaris. Des traductions nombreuses ont répandu en tous lieux la connaissance des chefs-d'œuvre de la littérature hellénique. Le principal résultat de ces ardentes investigations a surtout été de remettre en honneur Platon et par là de donner à la Renaissance le caractère du haut spiritualisme qui la distingue. C'est la tâche glorieuse à laquelle Marsile Ficin s'est dévoué, sa vie durant, sous les auspices des Médicis.

L'étude de l'antiquité romaine n'a pas fait moins de progrès. L'initiative du Pogge a mis à jour une série d'ouvrages oubliés, dont quelques-uns d'une importance capitale, tandis que la critique de ses amis, les Niccolò Niccoli, les Leonardo Bruni, les Marsuppini, les Traversari, s'est appliquée à épurer et à restituer les textes. La philologie, l'épigraphie, l'archéologie, la numismatique sont devenues des sciences (1). Désormais l'imposant ensemble de la civilisation antique n'a plus de secrets pour l'Italie; celle-ci ne cessera d'y chercher des leçons à méditer, des modèles à imiter. On sait de reste quelle influence ces études, l'imprimerie aidant, ont exercée sur toutes les branches de l'activité intellectuelle; les sciences exactes, la philosophie, la jurisprudence, aussi bien que la littérature en ont été transformées.

Les humanistes, il ne faut jamais le perdre de vue, ne se sont pas contentés de leur rôle d'éditeurs, de traducteurs, de commentateurs; ils ont voulu créer à leur tour. L'exemple de Pétrarque était trop séduisant pour qu'ils ne s'efforçassent pas de devenir, comme lui, des esprits accomplis, philosophes, moralistes, historiens, poètes, aussi bien que philologues.

En examinant cette seconde face de l'humanisme, on a le regret d'y constater dès l'abord une lacune des plus graves : Pétrarque, sans dissimuler ses préférences pour la langue des anciens Romains, n'avait pas

(1) J'ai essayé, dans mes *Précurseurs de la Renaissance* (p. 34-40, 104-125, 209-210), de retracer la marche de ces études aux quatorzième et quinzième siècles, notamment à Florence.

dédaigné de composer ces sonnets, ces « canzoni » qui lui ont assigné dans la poésie italienne son rang immédiatement après Dante. Ses successeurs, au contraire, proscrivent absolument ce qu'ils appellent la langue vulgaire; le latin seul est digne de leur servir d'organe; ils n'ont pas assez de sarcasmes pour l'idiome informe et corrompu que parlent leurs concitoyens (1).

On ne saurait assez déplorer l'abandon de l'italien, surtout dans les œuvres d'imagination. Mais nous croyons, à l'encontre de beaucoup de critiques, que l'emploi du latin peut se justifier, et que notre siècle a commis la plus lourde faute en le sacrifiant, du moins en tant que langue scientifique internationale.

L'idée qui prévaut pendant la première période de l'humanisme, jusque vers le milieu du quinzième siècle, c'est que le latin est non une langue morte, mais une langue vivante, susceptible de s'enrichir de termes nouveaux et de se plier aux exigences des civilisations les plus variées. C'est ainsi que le moyen âge a compris son rôle, lorsque dans ses admirables hymnes, aussi bien que dans ses chansons d'étudiants, il n'a pas craint d'y introduire des mètres inconnus aux anciens, et jusqu'à la rime. C'est ainsi également que Pétrarque, Coluccio Salutato, le Pogge, Æneas Sylvius et leurs contemporains ont entendu se servir de lui, c'est-à-dire comme d'un instrument destiné à donner à leurs pensées toute la clarté et toute la force possibles. Jamais l'idée ne serait venue à ces esprits libres et vigoureux d'accepter le joug d'une langue immobilisée depuis quelque quinze siècles. Aussi, aux yeux de beaucoup de critiques modernes, les premiers humanistes ont-ils écrit un latin incorrect et inélégant (2). J'avoue que ces reproches me touchent médiocrement : le latin du Pogge et d'Æneas Sylvius est vivant, coloré, parfois éloquent. Que faut-il davantage! L'un et l'autre savent nous toucher, soit qu'ils célèbrent l'attitude héroïque de Jérôme de Prague en face du bûcher, soit qu'ils opposent la désolation de la Rome moderne à sa grandeur d'autrefois, soit qu'ils décrivent quelque paysage calme et imposant des Apennins. Ils nous ont émus, donc ils sont écrivains.

Vers le milieu du quinzième siècle, lorsque la puissance créatrice de

(1) Voigt, t. I, p. 518-519; Symonds, *Renaissance in Italy; the Revival of learning*, p. 448-450, 532-533; Mancini, *Vita di Leon Batista Alberti*, p. 209 et suiv.

(2) Hallam, *Introduction to the Literature of Europe in the XVth XVIth and XVIIth centuries*; éd. de 1839, t. I, p. 66.

l'humanisme commence à faiblir (1), on voit apparaître les grammairiens, gardiens jaloux de la pureté de la langue. L'apparition des *Elegantiæ* de Valla marque le point de départ de cette évolution; le premier il y entreprend une campagne contre les licences de ses contemporains et pose les règles immuables de la bonne latinité. Désormais le culte des belles phrases l'emportera sur la poursuite des idées généreuses; l'écrivain soucieux de sa gloire devra imiter, et non plus inventer; hors des modèles du siècle d'Auguste, point de salut. Voulez-vous faire à un humaniste de la nouvelle école le compliment le plus flatteur, dites-lui qu'il a réussi à égaler Tibulle ou Martial, Cicéron ou Sénèque. Le pastiche, tel est en effet son idéal. Le styliste le plus pur de la première Renaissance n'échappe pas à ce reproche : si la forme est impeccable chez Politien, que les idées sont banales! J'aime mieux, malgré sa rudesse, la verve de Poggio Bracciolini. Pour aller jusqu'au bout de ma pensée, je dirai que nos universités françaises, en continuant sur ce point les exagérations de la Renaissance, ont contribué pour leur part virile à provoquer contre le latin la réaction à laquelle nous assistons. Pour elles, une thèse latine est avant tout un exercice de rhétorique. Quel scandale, en Sorbonne, lorsqu'un candidat a osé employer quelque terme d'une latinité douteuse! Le Pogge et Æneas Sylvius seraient refusés à l'unanimité.

A l'époque que nous étudions, la prose italienne, en tant qu'organe scientifique, est infiniment inférieure, il ne faut pas se le dissimuler, au latin. Pour un tour de phrase familier, une expression spirituelle, une image pittoresque, que d'imperfections, quelle lourdeur, quelle obscurité! Il a dépendu des humanistes de hâter, par un effort unanime, l'avènement de cette langue à laquelle Machiavel et Guichardin donneront, au siècle suivant, sa forme définitive. Pris en masse, ils sont inexcusables de n'avoir pas entrepris cette tâche patriotique; considérés isolément, on ne saurait leur en vouloir d'avoir hésité à employer un idiome qui, pour l'interprétation des formes supérieures de la pensée (je laisse de côté les chroniques de Villani et les contes de Boccace), offre encore tant de lacunes. Quel contraste! Philosophes, orateurs, historiens, s'expriment-ils en latin, on admire la force, la clarté, l'élévation de leur langage; ce sont les dignes héritiers des anciens. Se servent-ils de l'italien, on croit entendre bégayer des enfants (2). Les

(1) Je demande au lecteur la permission de le renvoyer, sur ce point, à la démonstration que j'ai essayé de donner dans mes *Précurseurs de la Renaissance*, p. 206-209.

(2) Voyez les chroniques d'Infessura, de Corio et de tant d'autres de leurs contemporains ;

progrès des études eussent certainement été entravés par l'emploi d'un instrument aussi imparfait.

C'est dire que les humanistes étaient absolument fondés à rédiger en latin leurs commentaires, leurs ouvrages de philosophie, d'histoire, voire leurs lettres et parfois jusqu'à leurs épigrammes. L'un d'eux a même pu s'essayer avec succès dans un genre plus léger : c'est en latin, on le sait, qu'Æneas Sylvius a écrit, en 1444, sa jolie nouvelle d'*Euryale et Lucrèce :* par un tour de force qu'il faut lui envier, il a su conserver à son récit la fraîcheur, le piquant, la tendresse, qui lui ont assigné une place à côté des meilleurs contes de Boccace. Je n'en dirai pas autant des fameuses *Facéties* du Pogge : ici, il faut avoir le courage de le déclarer, l'échec a été complet. La comparaison avec les nouvellistes du quatorzième siècle est écrasante : l'habileté de la mise en scène, la finesse de la caractéristique, l'animation du dialogue, tout cela est lettre morte pour ce prince des humanistes : son récit est concis et brutal, ses observations mordantes et caustiques plutôt que spirituelles; chaque coup emporte une pièce; le satirique éclipse partout le conteur.

Les humanistes ont pu employer le latin, avec un succès relatif, pour leurs ouvrages en prose; la nature de leurs travaux et les conditions de leur temps les y autorisaient. Mais on sait qu'ils ont également essayé d'enfourcher Pégase : il n'en est guère qui n'ait commis quelque poème épique; c'était alors le péché à la mode, comme la tragédie l'a été de nos jours. Assurément, on rencontre des vers éloquents dans l'*Africa* de Pétrarque (1),

la *Divina Proporzione,* de Lucas Pacioli, Vespasiano même, n'échappent pas à ce reproche.
Le célèbre roman, mi-allégorique mi-esthétique, du dominicain François Colonna, le *Songe de Polyphile* ou *Hypnerotomachia* (composé en 1467, publié en 1499), nous offre également un exemple mémorable de ce qu'était alors la prose italienne. Rien ne se saurait imaginer de plus barbare. Grâce à M. Claudius Popelin, nous possédons enfin une bonne traduction de cet ouvrage, qui a pesé d'un si grand poids sur le développement de la Renaissance.

(1) Je ne puis résister au plaisir de citer le début du livre IX de l'*Africa.* Quel langage élevé, quelle foi sereine et profonde dans l'avenir de l'humanité! Tout le programme de la Renaissance est contenu dans ces quelques hexamètres :

At tibi fortassis, si, quod mens sperat et optat,
Es post me victura diu, meliora supersunt
Sæcula; non omnes veniet lethæus in annos
Iste sopor; poterunt, discussis forte tenebris,
Ad purum priscumque jubar remeare nepotes.
Tunc Helicona nova revirentem stirpe videbis,
Tunc lauros frondere sacras; tunc alta resurgent
Ingenia atque animi dociles, quibus ardor honesti
Pieridum studii veterem geminabit amorem.

la première en date et le prototype des épopées néo-latines; on vante, — je ne puis en parler par expérience, — l'élégance de la diction dans l'*Hermaphrodite* de Beccadelli, et si la *Sforziade,* composée par Philelphe en l'hon-



Gravure tirée du *Songe de Polyphile.* (Édition de 1499.)

neur de François Sforza, défie toute lecture, en revanche les satires du même auteur abondent en traits incisifs. Les compositions latines de Politien, ses *Epigrammata*, ses *Elegiæ,* ses *Odæ,* ses *Sylvæ,* offrent assez de mérite pour avoir paru dignes d'être réimprimées de nos jours à Florence, distinction rare pour un humaniste, car depuis la publication des lourds in-folios dans lesquels les imprimeurs de Bâle ont réuni, au seizième siècle, les élucubrations des champions de la Renaissance, il ne s'est guère trouvé

d'éditeur assez courageux pour les remettre en lumière. Nous nous trouvons, en résumé, en présence d'un effort considérable, et cependant comment ne pas poser, pour les poètes latins du seizième, aussi bien que pour ceux du



Gravure tirée du *Songe de Polyphile*. (Édition de 1499.)

quinzième et du quatorzième siècle, cette question douloureuse : A quoi ont abouti des aspirations si sérieuses, un talent si réel ?

La comparaison de l'attitude des humanistes avec celle de leurs émules les artistes explique surabondamment leur échec dans tous les genres où l'imagination joue le rôle principal. Tandis que les premiers s'inspirent de la tradition, les autres consultent à la fois la tradition et la nature. De gé-

nération en génération, la poésie s'absorbe davantage dans l'imitation du passé, elle se condamne à n'employer qu'une langue dont le vocabulaire, fixé depuis de longs siècles, ne répond plus aux besoins et aux aspirations de l'ère présente; l'art, au contraire, se renouvelle sans cesse au contact de la réalité et de la vie. « L'étude des langues mortes, a dit avec raison Sismondi, avait tout à coup suspendu la vie chez cette nation, si prompte à prendre des formes nouvelles. C'était dans la langue des siècles passés, et en se plaçant à côté des morts, qu'on prétendait acquérir de la gloire; comme si l'inspiration pouvait jamais animer une langue qui n'a point retenti jusqu'au fond du cœur dans l'intimité des rapports domestiques; une langue dans laquelle le fils n'a point entendu sa mère, ou l'amant son amante; une langue qui n'excite point d'émotion populaire, et qui ne peut point soulever ou entraîner la multitude (t. VIII, p. 4, 5). »

Supposons que les peintres, au lieu d'employer les procédés de la peinture à l'huile et les perfectionnements dus à la perspective, se soient astreints à ne pas sortir des limites tracées par les Zeuxis, les Apelle, les Parrhasius, qu'ils n'aient mis en œuvre que des sujets empruntés à l'antiquité, et proscrit tout autre costume que la toge : leurs créations produiraient exactement sur nous l'effet des épopées contemporaines; elles nous rebuteraient par leur sécheresse et leur monotonie. Le moment d'ailleurs où l'art se confondra avec l'archéologie, comme la poésie s'est confondue avec la philologie, viendra à son tour : si le grand Mantegna, dans son *Triomphe de Jules César,* a suscité la vision la plus éblouissante qui se puisse concevoir de l'antiquité classique, chez les disciples de Raphaël, l'imitation des Grecs et des Romains étouffe déjà toute inspiration. Il en sera de même des architectes, et le « vitruvianisme », pour nous servir de la spirituelle expression de J. Burckhardt, fera autant de victimes que le « cicéronianisme ».

En perpétuelle adoration devant les modèles du passé, les humanistes, poètes, historiens, orateurs, refusent, dès la seconde moitié du quinzième siècle, de tenir compte du changement des croyances, des mœurs, des idées. Ils s'interdisent toute initiative, tout effort en avant. Encore si, prenant exemple sur le vieux Niccolò Niccoli, ils renonçaient à s'essayer dans la langue de Cicéron et de Virgile, se contentant d'admirer ces grands écrivains, *scriptis veterum contenti,* on leur accorderait un large pardon. Mais n'ont-ils pas la prétention d'exprimer, avec leurs formules surannées, les

impétueux élans des temps nouveaux! On assiste à une sorte de travestissement universel : la Providence s'appellera *fatum*, le pape *pontifex maximus*, les cardinaux *senatores*, ou *patres conscripti*, les religieuses *virgines vestales*. Un écrivain des plus éminents et des plus pieux nous



Le Triomphe de Jules César. Fragment. Fac-similé de la gravure de Mantegna.

montrera « les élus buvant le nectar dans l'Olympe », et Bessarion félicitera Gémiste Pléthon de « s'être envolé vers les cieux, dans un séjour d'innocence, où il peut danser, en compagnie des esprits célestes, la mystique danse de Bacchus (1) ».

(1) Voy. l'Introduction de M. G. Gruyer, dans le *Jérôme Savonarole et son temps*, de M. Villari, t. I, p. XXVIII.

En résumé, on peut affirmer d'une manière générale que si, chez les humanistes des premières générations, les Pétrarque, les Boccace, les Coluccio Salutato, les Pogge, les Æneas Sylvius, l'étude de l'antiquité a développé la clarté de la vision et l'indépendance du jugement, chez leurs successeurs elle n'a produit, sauf de rares exceptions, que des résultats négatifs.

Et cependant gardons-nous bien d'incriminer le principe de la Renaissance. C'est parce que la seconde phase de l'humanisme n'a plus la force nécessaire pour raviver par une discussion incessante les leçons des anciens qu'elle succombe sous le fardeau. Descendons de deux cents ans encore, et considérons non plus l'Italie, mais la France. L'humanisme n'est plus en jeu, mais la décadence en est-elle moins frappante? Un éminent écrivain contemporain l'a trop bien caractérisée pour que nous ne nous empressions pas de lui céder la parole : « Au bout d'un siècle, dit-il, entre Racine et Delille, un grand changement s'est accompli. Ces discours et ces vers avaient excité tant d'admiration, qu'au lieu de continuer à regarder les personnages vivants, on s'était renfermé dans l'étude des tragédies qui les peignaient. On avait pris pour modèles non les hommes, mais les écrivains. On s'était fait une langue de convention, un style académique, une mythologie de parade, une versification factice, un vocabulaire vérifié, approuvé, extrait des bons auteurs. C'est alors que l'on vit régner ce style intolérable dont la fin du dernier siècle et le commencement de celui-ci ont été infestés, espèce de jargon dans lequel une rime attirait une rime prévue, où l'on n'osait nommer une chose par son nom, où l'on désignait un canon par une périphrase, où la mer s'appelait Amphitrite, où la pensée emprisonnée n'avait plus ni accent, ni vérité, ni vie, et qui semblait l'œuvre d'une académie de cuistres digne de régenter une fabrique de vers latins (1). »

Ce rapprochement dispense de tout commentaire. Supposons que l'antiquité n'eût pas été révélée aux Italiens du seizième siècle : leur impuissance aurait revêtu une autre forme. Lorsqu'une civilisation s'éteint, il est tout naturel de voir l'imitation se substituer à l'invention et les pédants prendre la place des penseurs. A ce point de vue, la scolastique et l'humanisme ont également fini par devenir des ennemis du progrès. Mais, pour ce dernier du moins, on n'hésitera plus à accuser l'incapacité des Épigones, non le principe en lui-même.

(1) Taine, *Philosophie de l'art*, p. 35.

L'histoire littéraire du quinzième siècle nous ramène sans cesse à l'homme de génie qui a tracé à la Renaissance son programme large et fécond. Il fallait que les règles posées par Pétrarque conservassent bien de la vitalité pour qu'il fût possible, au bout de cent cinquante ans, malgré les erreurs et les excès de ses continuateurs, de ranimer, par la seule force de son exemple, la poésie italienne si longtemps réduite au silence. Des humanistes l'avaient proscrite, des humanistes la rétablirent dans ses droits, sans qu'il fût nécessaire de rompre avec la tradition de leur commun ancêtre.

Ce n'est pas un des traits les moins curieux de ce siècle ondoyant entre tous que d'avoir donné pour protecteurs et restaurateurs à la poésie nationale ceux-là mêmes dans lesquels on s'est plu à voir les champions par excellence de l'humanisme : la maison des Médicis, tel fut le berceau de la nouvelle École lyrique et épique; Léon-Baptiste Alberti, Politien, les Pulci, et au dehors Bojardo et l'Arioste, tous latinistes exercés, tels en furent les promoteurs. (Ce fut sous les auspices des Médicis également que Cristoforo Landino s'occupa de restituer à Dante la place à laquelle il avait droit.) Assurément, bon nombre de ces poètes s'attaquèrent à ce qu'ils appelaient la langue vulgaire avec des préoccupations essentiellement classiques. Le même L.-B. Alberti qui ouvrit, avec l'assistance de Pierre de Médicis, le fameux concours de 1441, pour l'encouragement de la poésie italienne, essaya, le premier aussi, d'introduire les mètres latins dans sa langue maternelle (1). Politien, dans ses célèbres *Stanze,* nous entretient beaucoup plus des divinités de l'Olympe que de son héros Julien de Médicis et de la *giostra* ou tournoi de 1468, thème principal de son poème. Quant à Laurent de Médicis, ses chants carnavalesques, les *Canti carnascialeschi,* rappelant par leur verve comique le moyen âge français bien plus que la Renaissance italienne, et ses poésies religieuses, empreintes d'une si profonde piété, alternent avec le *Triomphe de Bacchus et d'Ariadne*, dans lequel le Protée florentin nous apparaît comme le plus fidèle des disciples d'Épicure. Dans ce petit chef-d'œuvre, le Magnifique s'est placé au premier rang des poètes de son siècle. La diction, à la vérité, n'offre pas la pureté, l'harmonie, la suavité inimitables de Politien, mais on est séduit par une distinction et un entrain qui n'ont rien d'artificiel. L'ensemble n'est pas sans une nuance de

(1) G. Carducci, *la Poesia barbara nei secoli XV e XVI;* Bologne, 1881, p. 3, 4. Cf., dans la *Vita di Leon Battista Alberti*, de M. Mancini, l'important chapitre consacré aux vicissitudes de la langue italienne pendant le quinzième siècle.

mélancolie : il y a comme un pressentiment de sa fin prématurée (Laurent, on le sait, mourut à peine âgé de quarante-quatre ans), dans ce beau refrain si habilement ramené à chaque instant et qui est devenu si populaire :

Quante' è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser' lieto sia,
Di doman non c' é certezza.

Combien est belle la jeunesse!
Elle fuit cependant.
Qui veut être joyeux, le soit :
Rien n'est moins sûr que demain.
Lui, c'est Bacchus, elle, Ariadne,
Beaux et l'un pour l'autre brûlant;
Comme le temps fuit et nous trompe,
Unis toujours, ils sont contents.
Ces nymphes et leurs compagnons
Ils sont allègres cependant.
Qui veut être joyeux, le soit :
Rien n'est moins sûr que demain.
Les joyeux petits satyres,
De leurs nymphes amoureux,
Par les cavernes, par les bois
Leur ont dressé cent embuscades :
Or par Bacchus réchauffés
Ils dansent, sautent cependant.
Qui veut être joyeux, le soit :
Rien n'est moins sûr que demain.
Ces nymphes se plaisent aussi
A par eux être trompées.
Seuls peuvent d'amour se défendre
Les hommes ingrats et grossiers.
Maintenant ensemble mêlés
Elles font fête cependant.
Qui veut être joyeux, le soit :
Rien n'est moins sûr que demain.
Midas s'avance après eux;
Ce qu'il touche se change en or.
A quoi sert d'avoir un trésor,
Puisque l'homme ne s'en contente ?
Quelle douceur veux-tu qu'on sente
Quand on a soif en même temps ?
Qui veut être joyeux, le soit :
Rien n'est moins sûr que demain.
Que chacun ouvre les oreilles,
De demain que nul ne se paisse.
Qu'en ce jour soient, jeunes et vieux,
Joyeux chacun, femmes et hommes.
Adieu toute triste pensée.
Faisons fête cependant.
Qui veut être joyeux le soit :
Rien n'est moins sûr que demain.
Dames et jeunes amants
Vive Bacchus et vive Amour!
Que chacun joue, danse et chante ;
Que le cœur brûle de douceur.
Ni fatigue, ni douleur!
Advienne que pourra.
Qui veut être joyeux le soit :
Rien n'est moins sûr que demain.
Combien est belle la jeunesse!
Elle fuit cependant (1).

On éprouve quelque embarras à concilier les tendances d'Alberti, de Politien, de Laurent le Magnifique, avec celles d'un autre poète, également inféodé à la maison des Médicis, Louis Pulci, dont le fameux *Morgante maggiore* (publié pour la première fois en 1481) devint le point de départ d'une longue série de poèmes moitié héroïques, moitié comi-

(1) J'emprunte cette traduction, en la modifiant sur certains points, à l'ouvrage de M. Castelnau, *les Médicis*, t. II, p. 68-72.

ques. Pulci emprunte au moyen âge le sujet de cette rapsodie, qui compte plus de trente mille vers; il nous transporte en plein merveilleux, comme les chantres du cycle carlovingien ou de la Table Ronde, auxquels le décousu de l'action et les innombrables digressions auraient pu faire envie. Ce qui le distingue d'eux, c'est qu'il ne croit pas plus à la magie qu'à la chevalerie; bien plus, il les raille. « Cette ironie, a dit M. Gaston Paris, est à la fois très voilée et très mordante; on a pu se demander si l'auteur était réellement plaisant, en voyant le sérieux imperturbable avec lequel il parle. Mais ce sérieux était nécessaire à son dessein de parodie et ne rend son poème que plus réjouissant pour ceux qui savent le comprendre (1). »

Le choix fait par Pulci pourrait à la rigueur passer pour une fantaisie individuelle. Mais comment expliquer, si ce n'est par une sorte d'atavisme littéraire, l'engouement subit de la Renaissance italienne pour une époque à l'égard de laquelle tout semblait devoir lui inspirer de l'indifférence, presque de l'hostilité? Au *Morgante* succédèrent, en effet, l'*Orlando innamorato* de Boiardo (†1494), le *Mambriano* de Francesco Bello († 1496), l'*Orlando furioso* (1516-1532) de l'Arioste, et une foule de compositions analogues dont on trouvera la liste dans l'ouvrage de M. Paris. Le Tasse lui-même puisa dans le moyen âge le sujet de son chef-d'œuvre, la *Jérusalem délivrée*. N'était l'admiration, bien connue, de la plupart de ces poètes pour l'antiquité, on croirait à un parti pris de réaction, car l'imitation de nos vieilles chansons de geste devait avoir pour effet de remettre en question les conquêtes littéraires les plus importantes de la Renaissance, et en première ligne l'art même de composer. Mais il en est de l'imagination du quinzième siècle italien comme de sa foi : à ne s'attacher qu'aux écrits de quelques humanistes, on le croit voué au culte de la raison pure : pénétrez plus profondément, vous découvrirez une jeunesse, une naïveté, une force de conviction qui témoignent de sa proche parenté avec le moyen âge. Un trait rapporté par le Pogge achève de nous montrer jusqu'où le peuple poussait l'enthousiasme pour ces paladins dont les prouesses avaient si longtemps étonné et ravi l'Europe. Un honnête bourgeois milanais ayant entendu un de ces « cantatores », qui chantent devant la foule les gestes des héros, raconter la mort de Roland, pleura à chaudes larmes et rentra chez lui plongé dans une telle douleur que sa femme et ses

(1) *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 196.

proches ne purent qu'à grand'peine le consoler. Roland, cependant, ajoute philosophiquement le Pogge, était mort depuis près de sept cents ans (1).

Les chansons de geste sont à l'*Iliade* ce que les Mystères sont à la tragédie ou à la comédie d'Eschyle, de Sophocle, d'Aristophane, de Plaute, de Térence, de Sénèque. Par quelle contradiction bizarre le cycle épique du moyen âge a-t-il subitement recouvré ses droits, tandis que la poésie dramatique qui y correspond est tombée dans le plus profond discrédit? L'un échappe complètement à l'influence de l'antiquité; ses représentants se font gloire de rompre en visière à Aristote et à Horace; l'autre, au contraire, met sa suprême ambition à imiter les dramaturges romains.

De nombreux écrivains se sont essayés, à partir du quatorzième siècle, dans la composition dramatique. On cite la *Philologia* de Pétrarque, l'*Eccerinis* d'Albert Mussato, l'*Achille* d'Antoine Loschi, la *Polyxena* de Léonard d'Arezzo, le *Philodoxios* de L.-B. Alberti, qui a longtemps passé pour antique, la *Chrysis* d'Æneas Sylvius, la *Philogenia* de Tridentone, l'*Armiranda* de J.-Michel Alberto de Parme, et diverses autres pièces, toutes écrites en latin, toutes plus ou moins calquées sur les modèles romains. Aucune d'entre elles, cependant, ne semble avoir été transportée sur les planches avant le dernier tiers du quinzième siècle. Seuls, les Mystères avaient le privilège d'intéresser le grand public.

La Ville éternelle, si souvent réduite à chercher ses inspirations au dehors, revendique, et avec raison, tout semble le démontrer, l'honneur d'avoir rétabli dans ses droits l'art dramatique. Les noms de Pomponius Lætus, l'infatigable champion de l'antiquité, et du cardinal Raphaël Riario, le neveu de Sixte IV et le fondateur du Palais de la Chancellerie, sont intimement liés à cette importante innovation. Dès 1473, à l'occasion du passage d'Éléonore d'Aragon, on représenta, au palais des Saints Apôtres, les *Noces de Pirithoüs* et l'*Histoire de Bacchus et d'Ariadne*. Mais je ne serais pas éloigné de croire que ces pièces ne différaient que par le sujet des Mystères auxquels ils faisaient pendant. L'action et le dialogue y étaient certainement réduits à leur plus simple expression. Les organisateurs, on n'ose dire les auteurs, ambitionnaient avant tout d'exhiber de brillants costumes et de faire entendre quelque tirade flatteuse à l'adresse des héros de la fête. On en peut dire autant de l'*Historia Betica* ou *Prise de Grenade*, de C. Verardi : ce n'est pas une tragédie, comme l'a fort bien fait remarquer M. Chas-

(1) *Facetiæ*. Rapporté par M. G. Paris : *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 162.

sang, dans son excellent travail, c'est une histoire; Sénèque y est moins imité que Tite-Live et Salluste : Verardi dérobe à ces écrivains des phrases entières des harangues contenues dans leurs histoires (1).

Le moment n'était pas loin, cependant, où, grâce à Pomponio Leto, l'enthousiaste impresario romain, Plaute et Térence reparurent sur la scène, après tant de siècles. Ils trouvèrent un asile tantôt dans un palais, tantôt dans un autre, mais surtout dans celui du cardinal Riario, qui fit peindre à leur intention un décor de scène dans le goût antique. Pomponius, qui n'aurait pas hésité, au besoin, à recourir au char de Thespis, organisa même des représentations en plein Forum. Quelque intérêt que provoquassent ces tentatives, plusieurs lustres se passèrent sans que l'on songeât à construire un théâtre : il n'en existait pas encore à Rome en 1492.

A Florence, la renaissance dramatique s'accomplit, comme tant d'autres réformes, sous les auspices de Laurent le Magnifique. En 1476, les élèves de ser Piero Domizio représentèrent, sous ses yeux, dans l'église d'Ognissanti, une pièce latine intitulée *Lucinia* (2). Politien composa d'autre part son *Orphée* (1472), une des plus anciennes comédies écrites en italien. Ce ne fut toutefois pas en présence de ses protecteurs, les Médicis, mais bien devant la cour de Mantoue, où il l'avait improvisé, qu'*Orphée* parut pour la première fois. Dès lors Mantoue possédait une scène dont les contemporains célèbrent la magnificence; elle n'avait de rivale que celle de Ferrare, un des autres foyers du nouveau théâtre italien.

Quoique joué ou plutôt récité sur la scène, l'*Orphée* est une composition lyrique bien plus qu'une composition dramatique. Villemain l'a appelé une pastorale virgilienne. Il ne faut y chercher ni intrigue ni action. La littérature italienne n'est évidemment pas encore mûre pour le théâtre : c'est au siècle suivant seulement que prendront naissance des comédies ou des tragédies nettement caractérisées, la *Calandra* de Bibbiena (1508), la *Cassaria* et les *Suppositi* de l'Arioste.

Dans les sciences mathématiques, physiques et naturelles, aucune découverte capitale n'est venue couronner les efforts de la première Renaissance. Mais que de germes féconds dans ces esprits lumineux qui s'appellent Léon-

(1) *Des Essais dramatiques imités de l'antiquité au quatorzième et au quinzième siècle;* Paris, 1852, p. 139.

(2) I. del Lungo : *Archivio st. italiano,* 1875, t. XXII, p. 340-351 ; 1876, t. XXIII, p. 170-175.

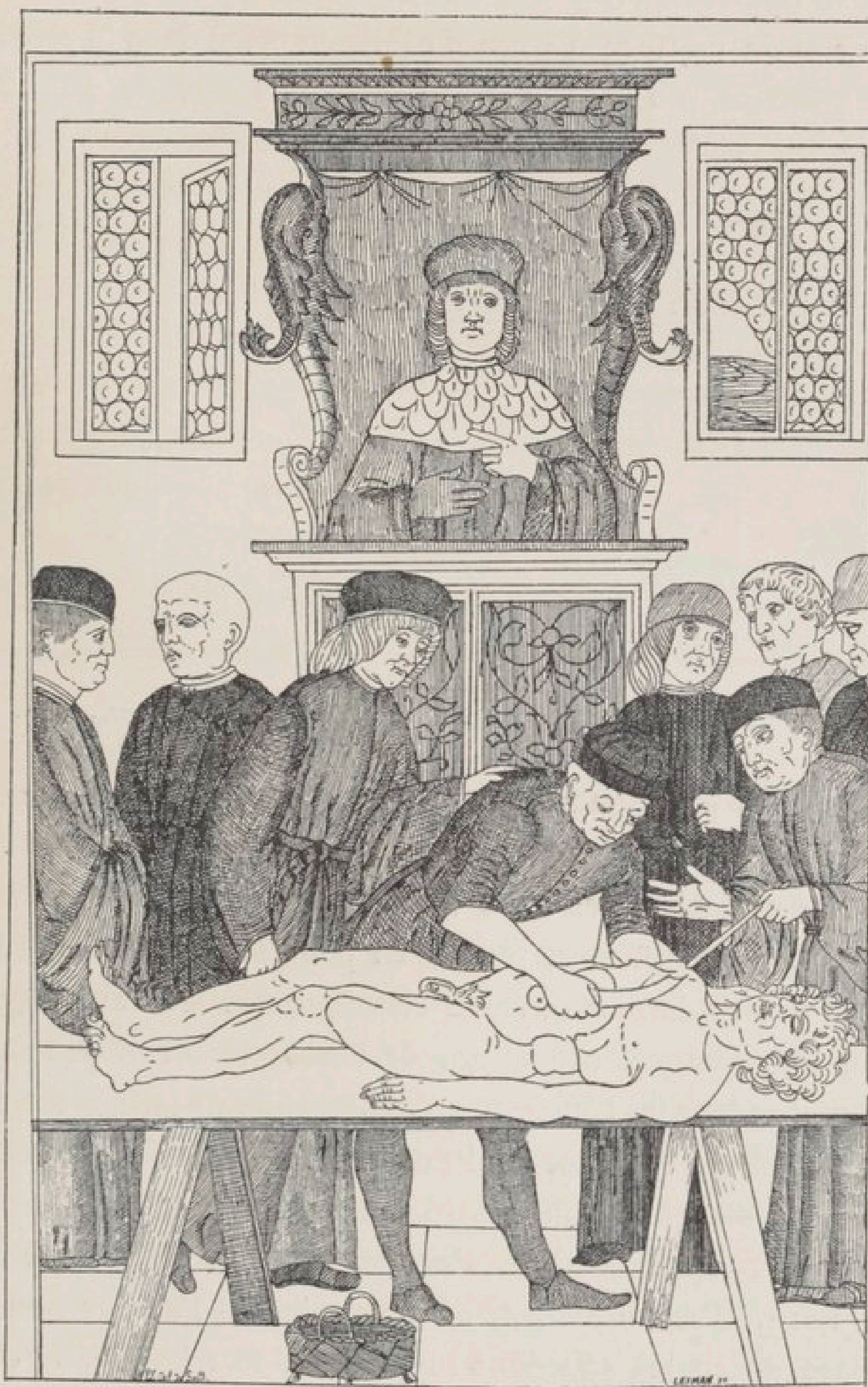
Baptiste Alberti et Léonard de Vinci, quel labeur et quel progrès partout! Le quinzième siècle a réuni les matériaux, organisé les laboratoires, soulevé les problèmes, en un mot ouvert la voie aux grands inventeurs du seizième et du dix-septième siècle. On ne saurait reprocher à une pareille époque d'avoir été stérile.

L'histoire naturelle est de toutes les sciences celle qui a reçu, dans cette période, le plus grand développement. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler les progrès de l'anatomie. Ce que les amphithéâtres de dissection ont fait pour la connaissance du corps humain, les jardins botaniques, les ménageries, qui se multiplient de tous côtés, le feront pour les branches correspondantes. L'humeur voyageuse des Italiens d'alors, — leurs compatriotes ont bien changé depuis; est-il un peuple plus sédentaire? — a renouvelé ces études, en même temps que l'ethnographie et la cosmographie. Quant à la minéralogie, je ne sais si elle méritait dès lors le titre de science; du moins quelques notions élémentaires permirent-elles de reconnaître les gisements d'alun de Tolfa, dont la découverte produisit une véritable révolution dans l'industrie italienne. Dans ce domaine encore, l'antiquité a apporté aux novateurs le concours le plus puissant. On a cherché à amoindrir son rôle au profit des Arabes. Mais ceux-ci n'ont-ils pas précisément le plus contribué à développer dans l'Europe du moyen âge cette conception fantastique du monde qui a si longtemps paralysé la science? L'absence de netteté et de précision qui caractérise leurs relations de voyage et leurs cartes géographiques se retrouve dans leurs travaux scientifiques; ils se laissent dominer par l'imagination. L'astronomie dégénère chez eux en astrologie, et celle-ci à son tour réagit sur la médecine. Alors même qu'ils essayent de traduire les anciens, ils introduisent dans leurs traductions leurs idées particulières (1).

L'antiquité au contraire a secondé la Renaissance, autant par la masse de résultats positifs qu'elle a mis à son service que par l'impulsion générale qu'elle a donnée aux études. « Le mélange, la confusion des influences classiques et médiévales, chrétiennes et païennes, dit fort justement M. Symonds, n'est pas un des phénomènes les moins extraordinaires de cette époque. Les idées nouvelles qui éclairèrent l'esprit des grands novateurs leur parurent elles-mêmes des reflets de l'antiquité. Tandis qu'ils dé-

(1) Ranke, *Histoire de la Papauté*, 6e édit., t. I, p. 41.

couvraient des continents inconnus, leurs cœurs étaient tournés vers la plage sacrée des croisades. Christophe Colomb et Copernic, les deux hommes

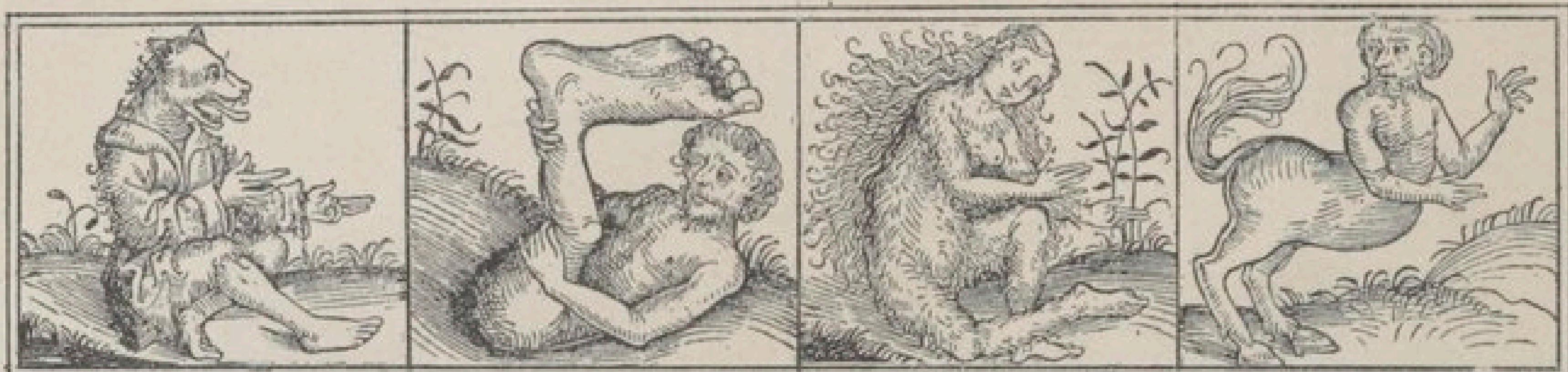


Une leçon d'anatomie, d'après le *Fasciculus medicinæ* de Jean de Ketham (Venise, 1493).

qui ont le plus fait pour renouveler l'attitude intellectuelle de l'humanité, s'appuyèrent vis-à-vis de leurs contemporains sur l'autorité d'Aristote et de Philolaüs (1). »

(1) *Renaissance in Italy. The revival of learning*, p. 18, 19.

L'héritage de l'antiquité était si considérable, si éblouissant, que la Renaissance resta longtemps sans savoir distinguer le clinquant de l'or pur, sans même se douter qu'il y eût du clinquant au milieu de tant de richesses. Un certain nombre d'erreurs reprirent place dans la science et s'y maintinrent pendant plusieurs générations. L'autorité de Pline, le trop crédule naturaliste, contribua surtout à répandre les préjugés les plus ridicules. Dans la *Chronique de Nuremberg,* le docteur Hartmann Schedel décrit gravement, avec gravures à l'appui, les monstres qui n'ont jamais existé que dans l'imagination de l'auteur romain, les hommes à tête de chien



Les monstres de Pline, d'après la Chronique de Schédel (Nuremberg, 1493).

(cynocéphales), les « skiapodes » qui se servent de leur unique pied en guise de parasol, les antipodes, etc.; il n'a garde d'oublier les centaures, les satyres, les cyclopes. Ces êtres fabuleux reparaissent dans la *Cosmographie* de Sébastien Münster, publiée en plein seizième siècle, et ce n'est certainement pas le dernier ouvrage classique qui leur ait accordé l'hospitalité. La Renaissance, s'inspirant de l'exemple du moyen âge, étudia également avec ardeur les traités que l'antiquité avait laissés sur les vertus des pierres précieuses, et ici encore Pline brilla au premier rang. On trouve des *Lapidaires,* — tel est, on le sait, le titre de ces sortes de recueils, — jusqu'en plein dix-septième siècle. J'ai sous les yeux un volume imprimé à Milan, en 1619, *Tesoro delle Gioie,* dans lequel l'auteur nous apprend que la topaze guérit les affections lunatiques, la tristesse, la colère, que l'améthyste préserve de l'ivrognerie, que la turquoise portée par un homme malade perd sa couleur et la reprend au doigt d'un homme bien portant, etc., etc.



CHAPITRE V.

Les lettrés et les sciences (*suite*). — Les universités. — Les Académies. — Les bibliothèques.

Dans les pages précédentes, nous avons essayé de définir les caractères intimes de la littérature et de la science italiennes pendant la première Renaissance. Il nous reste à en étudier les manifestations extérieures, et à rechercher sous quelle forme les productions des savants ou des poètes se transmettaient aux contemporains. Nous aurons successivement à examiner l'enseignement oral et la propagande au moyen de livres, en d'autres termes le rôle des universités et celui des bibliothèques.

Le quinzième siècle a supprimé plus d'universités qu'il n'en a créé (1). Aussi n'est-ce point par ses efforts pour développer ces institutions, mais par ses efforts pour les réorganiser qu'il a bien mérité de l'enseignement. Le droit et la médecine, ces études d'un caractère plus particulièrement professionnel, échappèrent peut-être le plus à l'action de la Renaissance. La philosophie aussi lui résista longtemps. Mais, dans les lettres, son

(1) Je relève pour le quinzième siècle les universités suivantes : Turin, Savigliano, Milan, Crémone, Novare, Pavie, Padoue, Venise, Ferrare, Parme, Bologne, Florence, Pise, Sienne, Arezzo, Pérouse, Rome, Naples. (Voy. Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana,* t. VI, p. 111 et suiv., et Coppi, *le Universita italiane nel medio evo;* Florence, 1880.)

Ce chiffre n'a guère varié depuis quatre cents ans. Aujourd'hui l'Italie compte dix-sept universités royales, et quatre universités libres, non compris l'Institut supérieur de Florence.

triomphe est complet. Nous avons montré plus haut avec quelle ardeur les humanistes, déjà maîtres de ce que l'on pourrait appeler la publicité, s'emparèrent de ce nouveau et puissant moyen de propagande; ils parvinrent rapidement à éclipser leurs collègues des autres facultés et à grouper autour d'eux un auditoire brillant, recruté parmi les Italiens et parmi les étrangers. Leur enseignement, est-il nécessaire de l'ajouter, se produisait presque exclusivement sous forme d'explication des auteurs anciens.

Dès lors des institutions laïques, dans lesquelles le régime de l'internat était appliqué dans toute sa rigueur, florissaient à côté des universités. Le plus célèbre de ces établissements est celui que Victorin de Feltre fonda à



Victorin de Feltre, d'après la médaille du Pisanello.

Mantoue, sous les auspices des Gonzague. Lorsque ceux-ci l'appelèrent auprès d'eux, il trouva une sorte de pensionnat installé dans une grande et belle maison, la *Casa Giocosa,* dont les murs étaient décorés de peintures représentant des jeux d'enfants et autres sujets analogues. Comme l'indique son titre, les divertissements étaient en plus grand honneur dans la *Casa Giocosa,* la Maison joyeuse, que l'étude. Victorin fit d'abord un choix parmi les pensionnaires, ne gardant que les plus studieux; puis il s'occupa de rétablir la discipline et de réformer les études. A ses yeux, les exercices du corps, l'équitation et le jeu de paume, l'étude de la musique et de la peinture étaient inséparables de la grammaire, de la logique, de la métaphysique, de l'arithmétique, et des autres sciences considérées comme obligatoires par la Renaissance. Il ne s'attachait pas moins à développer chez ses élèves les sentiments de religion et de morale. L'un d'eux, le fils de son protecteur, Charles de Gonzague, ayant un jour blasphémé en sa présence,

il n'hésita pas à lui appliquer un soufflet, punition dont ce prince ne lui témoigna jamais de ressentiment. Charles de Gonzague fut mieux inspiré en cela que Galéas-Marie Sforza : on sait que, monté sur le trône, le tyran milanais, pour se venger des corrections que son maître, Cola di



Une école au quinzième siècle. D'après la fresque de Benozzo Gozzoli, à San Gimignano.

Montani de Gaggio, lui avait infligées dans son enfance, lui fit donner le fouet sur la place publique (1).

Assisté de professeurs éminents, se prodiguant lui-même au point de consacrer, jusque vers l'âge de soixante-dix ans, de six à sept heures par jour à l'enseignement, le prince des pédagogues du quinzième siècle eut bientôt la satisfaction de réunir autour de lui, non seulement les fils des Gonzague, mais encore ceux des principales familles de l'Italie et même de l'étranger.

(1) Sismondi, t. XI, p. 58.

(A de certains moments, la *Casa Giocosa* compta jusqu'à soixante-dix élèves.) Hâtons-nous d'ajouter que les pauvres étaient admis au même titre que les riches. Victorin, qui connaissait la misère, pour avoir longtemps lutté avec elle, n'hésitait pas à s'endetter pour pouvoir recueillir le plus grand nombre de déshérités de la fortune. Il forma ainsi une vaste famille, dans laquelle l'amour de la science n'était égalé que par la vénération pour son chef spirituel. Longtemps après avoir quitté la *Casa Giocosa,* un de ses élèves, le marquis Louis, devenu souverain de Mantoue, ne manquait jamais de se lever à l'entrée de son ancien maître. De même que son contemporain Pomponio Leto, Victorin de Feltre, en vrai sage, faisait alterner les plaisirs de l'étude avec les distractions champêtres. Il cultivait près de Mantoue, sur la colline où la tradition place le lieu de naissance de Virgile, un petit jardin avec quelques ceps de vigne (1).

Guarino de Vérone ne rendit pas moins de services à la pédagogie.

L'enseignement populaire n'offrait que peu d'attraits pour les humanistes, ces aristocrates de l'esprit. Dans leurs ouvrages pédagogiques, ils en font rarement mention (2). Le clergé régulier et séculier continua probablement de s'occuper de l'instruction des enfants de paysans, d'artisans, de petits commerçants. On ne connaît guère les méthodes employées, la force des études, le nombre et l'importance des écoles. Mais tout nous autorise à croire qu'au quinzième siècle il n'y avait pas de citadin qui n'eût appris à lire et à écrire. Comment un écrivain aussi érudit et aussi sagace que l'historien des Malatesta a-t-il pu soutenir que le célèbre Isotta ne savait pas tenir une plume (3)! Elle eût été une exception que ses contemporains n'eussent pas manqué de signaler. On en a dit autant de l'illustre architecte Bramante, mais cette opinion a également contre elle la vraisemblance (4).

Les soins donnés à l'instruction des femmes comptent parmi les plus beaux titres de gloire de la première Renaissance. Dans l'aristocratie surtout, les études étaient aussi solides que variées; il n'y avait guère de jeune fille qui n'apprît le latin; quelques-unes même étudièrent le grec. Sans pousser l'ardeur jusqu'à s'asseoir, comme les étudiantes modernes,

(1) Ces détails sont empruntés à l'ouvrage de M. Voigt, que nous avons si souvent déjà eu l'occasion de citer.

(2) Voigt, t. II, p. 461-462.

(3) Ch. Yriarte, *Un condottiere au quinzième siècle, Rimini;* p. 160.

(4) *Gazette des Beaux-Arts,* 1879, t. II, p. 518.

sur les bancs d'un amphithéâtre de médecine, les Italiennes du quinzième siècle ne restaient étrangères à aucune des conquêtes de la science contemporaine, en même temps qu'elles connaissaient à fond l'antiquité classique. Plusieurs d'entre elles tirèrent vanité de leur érudition ou de leur éloquence, et jouèrent le rôle de femmes savantes; mais la plupart aimaient l'étude pour elle-même et la considéraient comme le complément indispensable d'une éducation soignée (1).

Les Académies sont un produit caractéristique de la Renaissance italienne; aucune époque, aucune contrée n'en ont vu naître un si grand



L'enseignement dans les couvents, d'après le Saint Jérôme, de Ferrare (1497).

nombre. On rapproche d'ordinaire leur apparition de la décadence du génie italien, et de fait, leur règne date du seizième siècle. Mais l'initiative de leur fondation appartient bien, on l'a trop souvent perdu de vue, au siècle précédent. A Florence, à Rome, à Naples, le désir de resserrer des liens d'amitié, autant que le besoin de se grouper et de s'organiser, donnèrent naissance à des réunions littéraires plus ou moins importantes. Est-il nécessaire de déclarer que longtemps on n'y connut ni statuts ni règlements, ni périodicité?

La plus ancienne des Académies italiennes paraît être celle de Rimini, fondée vers la fin du quatorzième siècle par Jacopo Allegretti (2).

(1) Voy. Vespasiano, *Vite*, p. 535 ; Maffei, *Storia della Letteratura italiana*, 3e édit., Florence, 1853, t. I, p. 198-200 ; Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, t. I, p. 264-276 ; t. II, p. 135 ; Reumont, *Lorenzo de' Medici*, passim ; Gregorovius, *Lucrezia Borgia*, éd. ital., p. 23-33.

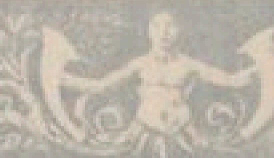
(2) Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*, t. V, p. 911.

On manque de détails sur ses travaux. En 1389, une société d'élite entreprit de se réunir aux portes de Florence, dans la villa des Alberti, pour s'y livrer tour à tour à des divertissements profanes, à des jeux de toute sorte, et à des lectures ou des discussions de littérature ou de philosophie. Les uns récitaient des sonnets; d'autres racontaient des nouvelles, dans le goût de celles de Boccace; puis on approfondissait les questions les plus ardues de l'histoire ou de la morale (1). « Il Paradiso degli Alberti, » tel est le titre sous lequel le souvenir de ces réunions a passé à la postérité. Plus tard, dans la même ville, le couvent de Santo Spirito servit d'asile à une académie qui offre déjà un semblant de constitution, puisque l'on y affichait, avant chaque séance, l'indication du sujet sur lequel devait porter la discussion, l'ordre du jour (2). L'Académie platonicienne, fondée par Cosme, Père de la Patrie, et Marsile Ficin, et recueillie, après la chute des Médicis, par leur parent Bernard Ruccellai, d'abord dans son palais, puis dans ses célèbres jardins, les *Orti Oricellarj*, semble s'être inspirée de l'exemple du *Paradiso degli Alberti* plus que de celui de l'Académie de Santo Spirito. Nul formalisme, nul esprit d'exclusion. Le charme de la causerie l'y emportait sur le souci de travaux réguliers. Tel est aussi le caractère des deux académies fondées à Rome, l'une par le cardinal Bessarion, l'autre par Pomponio Leto (3). On en peut dire autant de l'académie napolitaine, instituée par le roi Alphonse en 1442 et successivement présidée par Antonio Beccadelli, Joviano Pontano, Sannazar et Scipion Capere, et de l'académie milanaise, à laquelle Léonard de Vinci a attaché son nom. Dès lors la plupart de ces réunions imposaient à leurs membres l'obligation d'adopter un nom académique. Les banquets aussi y jouaient un grand rôle : on peut le voir par les statuts de l'Académie grecque d'Alde Manuce, une des premières qui ait eu un règlement bien défini (4).

A côté des corps savants qui renouvellent la science par l'enseignement et la discussion, se placent les bibliothèques qui en conservent les conquêtes et fournissent aux maîtres comme aux élèves les instruments de travail dont ils ont besoin. Il serait difficile d'exagérer l'importance que le quin-

(1) Wesselofsky, *Il Paradiso degli Alberti*, et Voigt, t. I, p. 188.
(2) Tiraboschi, t. VI, p. 152.
(3) Voy. l'excellent travail de M. Vast, *Le cardinal Bessarion;* Paris, 1878, p. 306 et suiv.
(4) Firmin-Didot, *Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise*, p. 147-152, 435-470.



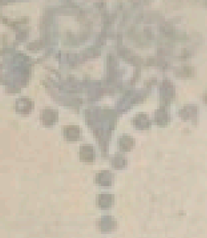




[illegible] AB VRBE CONDITA [illegible]
[illegible] INCIPIT FELICITER



FACTVRVS NE SIM OPEREPRETIVM SI
a primordio urbis res populi romani perscrip
serim nec satis scio: nec si sciam dicere ausim:
quippe qui cum ueterem tum uulgatam es
se rem uideam: dum noui semper scriptores
aut in rebus certius aliquid allaturos se: aut
scribendi arte rudem uetustatem superatu-
ros credunt. ut cumq. erit iuuabit tamen re
rum gestarum memorie principis terrarum
populi [illegible] me ipsum consuluisse. Et si in tanta scriptorum tur
ba [illegible] sit: nobilitate ac magnitudine eorum qui nomini
[illegible] consoler. Res est preterea et immensi operis: ut que supra
[illegible] annum repetatur. et que ab exiguis profecta initiis eo
[illegible] magnitudine laboret sua. Et legentium plerisq. haud du-
[illegible] origines proximaq. originibus minus prebitura uolupta-
tis sint [illegible] ad hec noua quibus iam pridem preualentis populi ui
res se ipse conficiunt. Ego contra hoc laboris premium petam: ut me a co- quoq.
spectu malorum que nostra tot per annos uidit etas tantisper certe dum
prisca illa tota mente repeto auertam omnis expers cure que animum et
si non flectere a uero sollicitum tamen efficere possit. Que ante conditã
condendamue urbem poeticis magis decora fabulis q̃ incorruptis rerum ge
starum monimentis traduntur: ea nec affirmare nec refellere in animo est.
Datur hec uenia antiquitati: ut miscendo humana diuinis primordia urbi-
um augustiora faciat. et si cui populo licere oportet consecrare origines su
as [illegible] auctores: ea belli gloria est populo romano: ut cum su
um [illegible] parentem Martem potissimum ferat: tam et hoc gentes
humane patiantur equo animo: q̃ imperium patiuntur. Sed hec et his si-
milia utcumq. animaduersa aut existimata erunt: haud in magno eq-
dem ponam discrimine: ad illa mihi pro se quisq. acriter intendat animũ.
que uita: qui mores fuerint: per quos uiros: quibusq. artibus: domi militi-
eq. et partum et auctum imperium sit. Labente deinde paulatim discipli-
na uelut dissidentis primo mores sequatur animo. deinde ut magis magisq.
lapsi sint: tum ire ceperint precipites: donec ad hec tempora quibus nec ui-
tia nostra nec remedia pati possumus: peruentum est. Hoc illud est pre-




Heliog. Dujardin. Imp. [illegible]

FRONTISPICE D'UN MANUSCRIT DE TITE LIVE
Florence Bibl. Laurentienne Pl. LXIII Nº 2

On [illegible] En 1389, une société d'élite entreprit [illegible], dans la villa des Alberti, pour s'y [illegible]ssements profanes, à des jeux de [illegible] discussions de littérature ou de philo[illegible]; d'autres racontaient des nouvelles, [illegible] puis on approfondissait les questions les [illegible] la morale (1). « Il Paradiso degli Alberti, » [illegible] souvenir de ces réunions a passé à la postérité. [illegible], le couvent de Santo Spirito servit d'asile à [illegible] un semblant de constitution, puisque l'on y [illegible]ance, l'indication du sujet sur lequel devait porter la [illegible] du jour (2). L'Académie platonicienne, fondée par Cosme [illegible], et Marsile Ficin, et recueillie, après la chute des Médicis, par [illegible] Bernard Ruccellai, d'abord dans son palais, puis dans ses [illegible], les *Orti Oricellari*, semble s'être inspirée de l'exemple [illegible] de l'Académie de Santo [illegible]. Le charme de la causerie [illegible]. Tel est aussi le caractère [illegible] Rome, l'une par le cardinal Bessarion, [illegible]. On en peut dire autant de l'académie napolitaine, [illegible] roi Alphonse en 1442 et successivement présidée par [illegible], Joviano Pontano, Sannazar et Scipion Capere, et de l'[illegible]aise, à laquelle Léonard de Vinci a attaché son nom. Dès lors [illegible] de ces réunions imposaient à leurs membres l'obligation [illegible] académique. Les banquets aussi y jouaient un grand rôle : on [illegible] par les statuts de l'Académie grecque d'Alde Manuce, une des [illegible] qui ait eu un règlement bien défini (4).

A côté des corps savants qui renouvellent la science par l'enseignement et la discussion, se placent les bibliothèques qui en conservent les conquêtes et fournissent aux maîtres comme aux élèves les instruments de travail dont ils ont besoin. Il serait difficile d'exagérer l'importance que le quin-

(1) Wesselofsky, *Il Paradiso degli Alberti*, [illegible] t. I, p. 188.
(2) Tiraboschi, t. VI, p. 152.
(3) Voy. l'excellent travail de M. Vast, *Le cardinal [illegible]*, Paris, 1878, p. [illegible].
(4) Firmin-Didot, *Alde Manuce et l'Hellénisme [illegible]*, [illegible] 435-470.





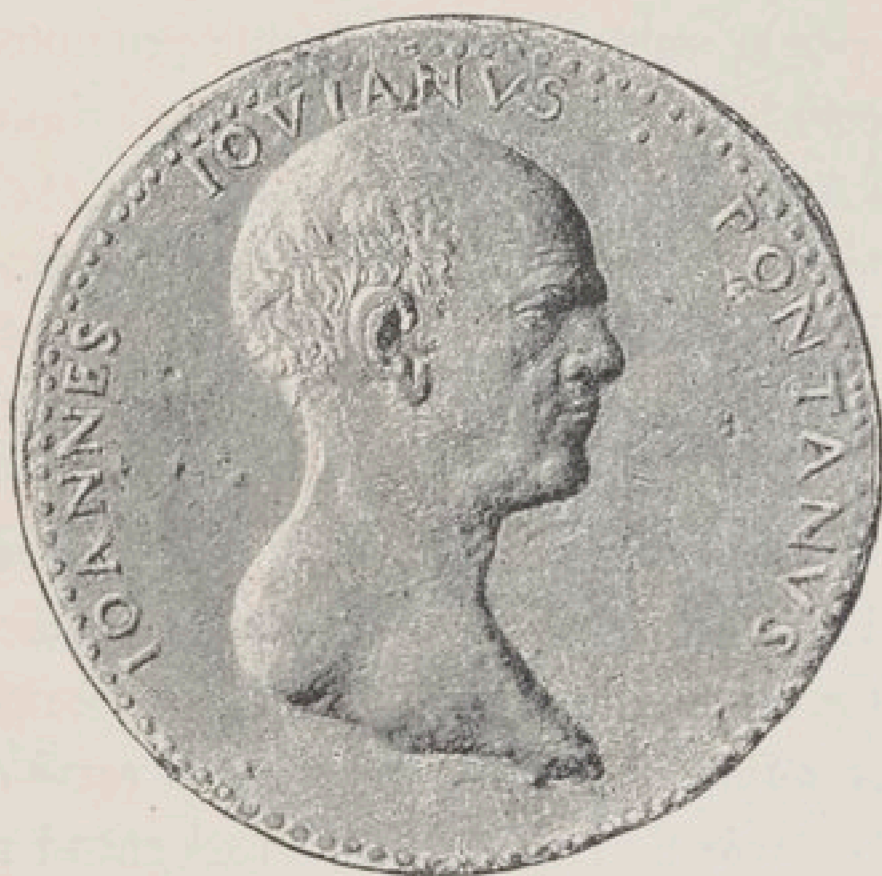
ACTVRVS NE SIM OPEREPRETIVM SI
a primordio urbis res populi romani perscrip
serim nec satis scio: nec si sciam dicere ausim:
quippe qui cum ueterem tum uulgatam es
se rem uideam: dum noui semper scriptores
aut in rebus certius aliquid allaturos se: aut
scribendi arte rudem uetustatem superatu-
ros credunt: utcumq. erit iuuabit tamen re
rum gestarum memorie principis terrarum
populi pro uirili parte me ipsum consuluisse. Et si in tanta scriptorum tur
ba mea fama in obscuro sit: nobilitate ac magnitudine eorum qui nomini
officient meo consoler. Res est preterea & immensi operis: ut que supra
septingentesimum annum repetatur: & que ab exiguis profecta initiis eo
creuerit: ut iam magnitudine laboret sua. Et legentium plerisq. haud du-
bito quin prime origines proximaq. originibus minus prebitura uolupta-
tis sint: festinantibus ad hec noua quibus iam pridem preualentis populi ui
res se ipsas conficiunt. Ego contra hoc laboris premium petam: ut me a cō- quoq.
spectu malorum que nostra tot per annos uidit etas: tantisper certe dum
prisca illa tota mente repeto auertam: omnis expers cure que animum &
si non flectere a uero: sollicitum tamen efficere possit. Que ante conditā
condendam ue urbem poeticis magis decora fabulis q̃ incorruptis rerum ge
starum monumentis traduntur: ea nec affirmare: nec refellere in animo est.
Datur hec uenia antiquitati: ut miscendo humana diuinis. primordia urbi-
um augustiora faciat: & si cui populo licere oportet consecrare origines su
as: & ad deos referre auctores: ea belli gloria est populo romano: ut cum su
um conditorisq. sui parentem Martem potissimum ferat: tam & hoc gentes
humane patiantur equo animo: q̃ imperium patiuntur. Sed hec & his si-
milia utcumq. animaduersa aut existimata erunt: haud in magno eq-
dem ponam discrimine: ad illa mihi pro se quisq. acriter intendat animū:
que uita: qui mores fuerint: per quos uiros: quibusq. artibus: domi militi-
eq. & partum & auctum imperium sit. Labente deinde paulatim discipli-
na uelut dissidentis primo mores sequatur animo: deinde ut magis magisq.
lapsi sint cum ire ceperunt precipites: donec ad hec tempora quibus nec ui-
tia nostra nec remedia pati possumus. peruentum est. Hoc illud est pre-



Heliog. Dujardin. Imp. Eudes.

FRONTISPICE D'UN MANUSCRIT DE TITE LIVE
Florence. Bibl. Laurentienne. Pl. LXIII. N° 2.

zième siècle a attachée à ces collections : vivant avec les souvenirs du passé plus peut-être qu'avec les impressions du présent, il a vu en elles les sanctuaires par excellence de l'étude. A ses yeux, aucun témoignage de magnificence n'est au-dessus de leur dignité. Voulant récompenser Venise de l'hospitalité qu'elle lui a accordée pendant son exil, Cosme de Médicis, le Père de la Patrie, fait élever dans la ville des doges une bibliothèque destinée à l'usage du public. A Césène, Malatesta Novello perpétue sa mémoire par cette création monumentale qui s'appelle la « Malatestiana ». Nicolas V met en mouvement l'Europe entière pour l'enrichissement de la Vaticane.



Joviano Pontano. D'après une médaille.

Sixte IV, s'emparant de son exemple, confie à deux peintres illustres, Melozzo da Forli et Domenico Ghirlandajo, la décoration des splendides salles de lecture qu'il donne pour pendant à la chapelle Sixtine. Alphonse V d'Aragon, le duc Frédéric d'Urbin, les Gonzague, les d'Este, et jusqu'aux sombres Visconti, tous les potentats, grands ou petits, croient remplir un devoir sacré en arrachant à l'oubli les trésors de poésie, d'érudition, de sagesse que le passé a consignés dans de poudreux parchemins.

Pendant la première période de la Renaissance, l'enthousiasme est le même chez tous les collectionneurs, mais leurs principes diffèrent. Les uns recherchent les manuscrits pour leur antiquité, pour leur rareté, pour leur correction; les autres, — ce sont les ancêtres des bibliophiles modernes, — s'attachent à des qualités tout extérieures, la beauté du parchemin, du ca-

ractère, des miniatures, de la reliure. Ils préfèrent un manuscrit battant neuf aux vénérables palimpsestes couverts de ratures, souillés de poussière; aussi est-ce aux copistes qu'ils s'adressent, non aux bouquinistes. (Alphonse d'Aragon, par exemple, en entretenait huit en permanence, avec deux miniaturistes et deux relieurs.) Niccolò Niccoli et ses amis florentins, le Pogge, Léonard Bruni, Ambroise le Camaldule, les Médicis, représentent l'école des vrais savants; les princes appartiennent, sauf de rares exceptions, au parti des bibliophiles purs.

Le premier en Italie, Pétrarque avait proclamé la nécessité de fonder une bibliothèque publique. Son idée, reprise par Coluccio Salutato, fut enfin réalisée, en 1437, par le modeste et infatigable promoteur des humanités qui s'appelait Niccolò Niccoli. Après avoir d'abord légué ses manuscrits à Santa-Maria degli Angeli, le couvent des Camaldules, sous la condition expresse qu'ils seraient communiqués libéralement à tous les travailleurs, Niccoli chargea seize de ses amis de choisir le lieu qui recevrait ce précieux dépôt. Cosme de Médicis, l'un des exécuteurs testamentaires, se prononça pour le couvent de Saint-Marc de Florence et y fit construire, par Michelozzo, la belle salle de lecture que l'on y admire encore aujourd'hui. Les 800 volumes de Niccoli y prirent place dans 64 armoires (1). Le premier pas était fait; bientôt toute ville de quelque importance posséda une bibliothèque publique, et cette noble tradition n'a pas cessé d'être en honneur en Italie : aucune contrée ne renferme un aussi grand nombre de collections de ce genre, et nulle part celles-ci ne sont tenues avec un soin plus jaloux, quoique la modicité de leurs ressources ne leur permette que rarement de se développer et surtout d'acquérir des ouvrages étrangers.

Parmi les bibliophiles du quinzième siècle, les papes ont tenu à se placer au premier rang. La bibliothèque fondée au Vatican par Nicolas V devint rapidement la plus belle de toute l'Italie; elle se distinguait par la richesse des manuscrits autant que par leur valeur intrinsèque. La plupart d'entre eux contenaient des miniatures dues aux enlumineurs les plus habiles. La reliure n'était pas moins luxueuse; on y employait tour à tour le parchemin, le cuir, le velours, la soie. Les plats portaient les armoiries du possesseur; ils étaient souvent enrichis d'émaux. Quatre fermaux, artistement ciselés, gravés ou niellés, complétaient la décoration extérieure du volume.

(1) Voigt, t. I, p. 407, 408.

La bibliothèque de Nicolas V semble n'avoir occupé qu'une seule salle, dans laquelle les livres étaient rangés dans huit armoires. La classification, nous devons le reconnaître, ne brillait point par sa rigueur. On s'était borné à placer sur un même rayon les écrits des principaux docteurs de l'Église : quant aux autres ouvrages, on les avait distribués au hasard, sans distinction de format, de reliure, de contenu. L'inventaire de la collection, que j'ai eu le bonheur de retrouver à la Vaticane et que je publierai incessamment, commence par les Bibles, qui sont en assez grand nombre ; puis viennent les ouvrages de saint Jérôme, de saint Grégoire, de saint Ambroise, de saint Thomas, dont les 49 volumes remplissent presque, à eux seuls, la troisième armoire. Parmi les auteurs profanes on remarque Florus, Cicéron, Juvénal, Tite-Live, Quintilien, Virgile, Boèce, Claudien, Stace, Térence, Ptolémée, Sénèque, Apulée, Végèce, Frontin, Macrobe, Plutarque, Pline, Platon, Salluste, Valère Maxime, Xénophon, Silius Italicus, Horace, Ovide, Homère (en traduction), Justin, Columelle et Euclide. La littérature chrétienne est représentée par Fulgence, Lactance, Dante, Pétrarque, Raymond Lulle, etc.

Les contemporains de Nicolas V ont singulièrement varié sur l'importance de sa bibliothèque. Tortello, qui en dressa le catalogue, parle de 9,000 volumes ; Gianozzo Manetti et Vespasiano, de 5,000 ; Pie II, de 3,000 ; Saint-Antonin de Florence, de 1,000 seulement (1). L'inventaire, rédigé peu de semaines après la mort du pape, fixe à 824 le chiffre des manuscrits latins de la collection. Ce qui nous autorise à croire que cet inventaire est complet, c'est qu'il renferme même la description des ouvrages trouvés dans la chambre à coucher du défunt. Pour les manuscrits grecs, on ne possède malheureusement pas de document précis et l'on en est réduit à de simples conjectures.

Le chiffre de 827, qui vient d'être indiqué, se rapproche sensiblement de celui des bibliothèques italiennes contemporaines réputées les plus riches. En 1426 la célèbre bibliothèque des Visconti, au château de Pavie, ne renfermait que 988 ouvrages (2) ; en 1337, celle de Niccolò Niccoli, la plus précieuse en manuscrits classiques, en comptait environ 800, évalués à 6,000 ducats. Le cardinal Bessarion, malgré une dépense de 30,000 ducats,

(1) Voigt, *Die Wiederbelelung*, t. II, p. 207, 208.

(2) Marquis d'Adda, *Indagini ... sulla libreria Visconteo Sforzesca del castello di Pavia;* Milan, 1875-1878.

ne parvint à réunir que 600 manuscrits; le duc Frédéric d'Urbin, qui dépensa également 30,000 ducats, que 772 (1); c'étaient là les collections les plus importantes. Parmi les autres, la plupart restaient au-dessous du chiffre de 300 : le cardinal Giordano Orsini, mort en 1438, laissa 254 manuscrits, estimés 2,500 ducats (2); Borso d'Este, en 1467, n'en possédait que 146; en 1480, la collection fondée par lui en comprit environ 300 (3). Les manuscrits du roi René, bibliophile passionné, ne dépassèrent jamais le total de 200 (4). Quant aux Médicis, ils ne possédaient en 1456, que 158 ouvrages, d'une valeur de 5,700 ducats; en 1494, lors de l'expulsion de la famille, ce chiffre s'élevait à un millier de manuscrits (5).

Si, vers le milieu du quinzième siècle, à l'époque de Cosme et de son fils, Pierre le Goutteux, la bibliothèque des Médicis ne se distinguait pas encore par sa richesse, elle brillait par contre par son excellente classification. Chaque catégorie d'ouvrages avait sa reliure spéciale : les auteurs sacrés étaient reliés en bleu, les grammairiens en jaune, les poètes en violet, les historiens en rouge, les écrivains sur les arts en vert, les philosophes en blanc. L'élément profane l'y emportait singulièrement aussi sur l'élément religieux : sur les 158 ouvrages que la bibliothèque renfermait en 1456, on ne comptait que 14 volumes consacrés à la théologie.

Un pauvre et obscur savant, qui changea, peu d'années après, son nom de Thomas Parentucelli contre celui de Nicolas V et devint le plus magnifique des bibliophiles de l'Europe, reçut de Cosme la mission de composer une sorte de canon pouvant servir de base pour la formation d'une bibliothèque conventuelle. Son travail nous a été conservé; il révèle l'étendue de ses connaissances et la largeur de ses vues : à côté de la théologie, de la philosophie et des sciences mathématiques, dont l'étude est indispensable aux religieux, il place ces « studia humanitatis », qui ont donné leur nom aux humanistes. Parmi les auteurs qui doivent y figurer, il cite Priscien, Donatus, Varron, Nonius Marcellus, Pompeus Festus, Cicéron, Quintilien, Sénèque, Pline, Cornelius Celsus, Macrobe, Marcianus Capella, Apulée, Aulu-Gelle, Columelle, Caton, Vitruve, Végèce, Diogène Laerte, Virgile, les commentaires

(1) Vespasiano, *Vite*, p. 95, 147, et *Giornale storico degli Archivi toscani*, 1862-1863.
(2) Blume, *Iter italicum*, t. III, p. 207.
(3) Cittadella, *Il castello di Ferrara*, p. 63.
(4) Lecoy de la Marche, *le roi René*, t. II, p. 184.
(5) Enea Piccolomini, *Intorno alle condizioni ed alle vicende della libreria Medicea privata*; Florence, 1875, passim. Cf. *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 159, 219.



Sixte IV nommant Platina bibliothécaire de la Vaticane. Fresque de Melozzo da Forli.
(Musée du Vatican.)

de Servius et de Donatus, Ovide, Stace, Horace, Lucain, Tite-Live, Salluste, César, Suétone, Plutarque, et enfin « quicquid ad hystoriam pertinet », les ouvrages d'histoire de toute nature (1).

Sixte IV, ce pape organisateur entre tous, imprima à la bibliothèque du Vatican une impulsion nouvelle et en fit la première collection de l'Europe. Hâtons-nous d'ajouter qu'il recherchait avant tout les ouvrages ecclésiastiques. La théologie, la philosophie, la littérature patristique occupent dans ses prédilections la place principale : sur un ensemble de 2,456 volumes on en remarque 26 contenant les œuvres de saint Jean Chrysostome, 28 de saint Ambroise, 27 de Guillaume Durand, 31 de saint Grégoire, 41 de droit canon, 51 de conciles, 51 de saint Thomas d'Aquin, 57 de saint Jérôme, 59 de l'Ancien et du Nouveau Testament, 81 de saint Augustin, 98 de gloses sur la Bible, 109 d'écrivains grecs célèbres et 116 d'écrivains grecs obscurs (singulière classification !) ayant traité de matières religieuses. Les classiques ne viennent qu'en second lieu : je signalerai parmi eux 14 volumes des œuvres de Sénèque. La poésie latine est représentée par 53 volumes; la poésie et la grammaire grecques par 70; l'histoire latine par 125; l'histoire grecque par 59. On compte 49 volumes d'astrologues grecs; 19 d'astrologues et de géomètres latins; 103 de philosophes latins; 94 de philosophes grecs; 55 volumes de médecine écrits en latin et 14 écrits en grec. A cette époque, où le latin semblait la seule langue digne d'un savant, il ne faut pas nous étonner de ne rencontrer que de loin en loin un ouvrage écrit en langue vulgaire, dans cette langue que Dante avait illustrée depuis plus d'un siècle et demi. Il aurait été difficile, je crois, de découvrir dans la bibliothèque de Sixte IV un exemplaire de la *Divine Comédie*. Quant à Pétrarque, c'était surtout, j'allais dire uniquement, par ses écrits latins qu'il y était représenté. A cet égard Sixte IV s'est montré moins libéral que Nicolas V.

Le personnel attaché à la bibliothèque était peu nombreux; il comprenait, outre Platina, trois employés, indifféremment qualifiés de « scriptores », de « librarii », ou de « custodes », et un relieur. En sa qualité de bibliothécaire en chef, Platina recevait 120 ducats par an, soit environ 6,000 francs de notre monnaie; il était en outre logé. Quant à ses quatre subordonnés, ils n'avaient droit chacun qu'à 12 ducats par an; l'un d'eux,

(1) Enea Piccolomini, *Intorno alle condizioni ed alle vicende della libreria Medicea privata*, p. 111-115, et Giovanni Sforza, *La Patria, la Famiglia et la Giovinezza di Niccolò V*; Lucques, 1884, p. 359-381.

Démétrius de Lucques, était cependant un savant d'un grand mérite et qui arriva plus tard à la célébrité. Telle était la pénurie dans laquelle se trouvaient ces pauvres gens qu'à un certain moment leur chef signala au pape l'état lamentable de l'un d'eux, qui, disait-il, était à moitié nu et grelottait de froid : *semi-nudus et algens*. Sixte se montra généreux; il accorda les 10 ducats nécessaires à l'achat d'un vêtement.

Sixte profita-t-il, pour développer sa collection, des ressources offertes par la merveilleuse invention qui vint si singulièrement en aide à la Renaissance, l'imprimerie? L'Italie, on le sait, avait accueilli l'industrie nouvelle avec la plus vive faveur, bien que plusieurs amateurs ne pussent jamais se résoudre à donner place à ses produits dans leur bibliothèque. Le duc Frédéric d'Urbin aurait eu honte, dit son biographe, le libraire Vespasiano, qui lui avait vendu tant de beaux manuscrits, de posséder un livre imprimé. Les envoyés du cardinal Bessarion partageaient ce préjugé : lorsqu'ils virent chez Constantin Lascaris un volume fraîchement sorti des presses, ils se moquèrent de l'invention faite dans une ville allemande, chez les barbares (1). Pour un grand seigneur, rien n'était en effet plus facile que de se passer d'un procédé dont les avantages devaient surtout être appréciés de la masse du public. Avec de l'argent, on pouvait à cette époque improviser des bibliothèques dont la formation exigerait aujourd'hui de longues années. Cosme de Médicis en fit la démonstration. En employant 45 copistes, il réussit, dans l'espace de 22 mois, à se procurer 200 ouvrages nouveaux. Quelle est l'imprimerie moderne capable d'un pareil tour de force?

Si nous en jugeons par le concours qu'ont prêté aux typographes de Rome les bibliothécaires de la Vaticane, G.-A. de Bussi, évêque d'Aleria, et après lui Platina, Sixte IV n'a pas dû exclure de sa bibliothèque, d'une manière systématique, les productions de la typographie. Cet art, introduit dans la Ville éternelle vers 1465 par trois Allemands, Conrad Schweinheim, Arnold Pannarts et Ulrick Hahn, y avait pris un rapide développement. Dans l'espace de peu d'années, on avait vu se succéder les principaux ouvrages de Cicéron, de saint Augustin, de saint Jérôme, de saint Cyprien, de saint Léon le Grand, de saint Thomas d'Aquin, de César, de Tite-Live, de Virgile, d'Ovide, de Lucain, de Silius Italicus, de Pline l'Ancien, de Quintilien, de Suétone, d'Aulu-Gelle, de Strabon, de Bessarion (*la Défense de Platon*), de Denys

(1) Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, t. I, p. 239.

INCIPIT SECVNDA PARS ALEXANDRI DE ALES SVPER SENTENTIIS.

Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

FRONTISPICE DE LA DEUXIÈME PARTIE DU TRAITÉ D'ALEXANDRE DE HALÈS

Fonds d'Urbin, N° 124. Bibliothèque du Vatican.

Démétrius de Lampsaque, non seulement un savant d'un grand mérite et qui arriva plus tard à la célébrité. Telle était la pénurie dans laquelle se trouvaient ces écrivains grecs qu'à un certain moment leur chef signala au pape l'état lamentable de l'un d'eux, qui, disait-il, était à moitié nu et grelottait de froid (*semi-nudus et algens*). Sixte se montra généreux ; il accorda les 10 ducats nécessaires à l'achat d'un vêtement.

Sixte profita-t-il, pour développer sa collection, des ressources offertes par la merveilleuse invention qui vint si singulièrement en aide à la Renaissance, l'imprimerie ? L'Italie, on le sait, avait accueilli l'industrie nouvelle avec la plus vive faveur, bien que plusieurs amateurs ne pussent jamais se résoudre à donner place à ses produits dans leur bibliothèque. Le duc Frédéric d'Urbin aurait eu honte, dit son biographe, le libraire Vespasiano, qui lui avait vendu tant de beaux manuscrits, de posséder un livre imprimé. Les envoyés du cardinal Bessarion partageaient ce préjugé : lorsqu'ils virent chez Constantin Lascaris un volume fraîchement sorti des presses, ils se moquèrent de l'invention faite dans une ville allemande, chez les barbares (1). Pour un grand seigneur, rien n'était en effet plus facile que de se passer d'un procédé dont les avantages devaient surtout être appréciés de la masse du public. Avec de l'argent, on pouvait à cette époque improviser des bibliothèques dont la formation exigerait aujourd'hui de longues années. Cosme de Médicis en fit la démonstration. En employant 45 copistes, il réussit, dans l'espace de 22 mois, à se procurer 200 ouvrages nouveaux. Quelle est l'imprimerie moderne capable d'un pareil tour de force ?

Si nous en jugeons par le concours qu'ont prêté aux typographes de Rome les bibliothécaires de la Vaticane, G.-A. de Bussi, évêque d'Aleria, et après lui Platina, Sixte IV n'a pas dû exclure de sa bibliothèque, d'une manière systématique, les productions de la typographie. Cet art, introduit dans la Ville éternelle vers 1466 par trois Allemands, Conrad Schweinheim, Arnold Pannartz et Ulrich Hahn, y avait pris un rapide développement. Dans l'espace de peu d'années, on avait vu se succéder les principaux ouvrages de Cicéron, de saint Augustin, de saint Jérôme, de saint Cyprien, de saint Léon le Grand, de saint Thomas d'Aquin, de César, de Tite-Live, de Virgile, d'Ovide, de Lucain, de Silius Italicus, de Pline l'Ancien, de Quintilien, de Suétone, d'Aulu-Gelle, de Strabon, de Bessarion (*la Défense de Platon*), de Denys

(1) Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, t. I, p. [illegible].

INCIPIT SECVNDA PARS ALEXANDRI DE ALES SVPER SENTENTIIS.

Héliog. Dujardin — Imp. L. Eudes

FRONTISPICE DE LA DEUXIÈME PARTIE DU TRAITÉ D'ALEXANDRE DE HALÈS

Fonds d'Urbin, N° 124. Bibliothèque du Vatican.

d'Halicarnasse, la Bible, etc. Ce mélange de noms, appartenant les uns à l'antiquité sacrée, d'autres à l'antiquité profane, d'autres encore au quinzième siècle, montre quelle était dans le monde romain la variété des goûts, la multiplicité des études. Cependant, là comme dans la bibliothèque du Vatican, l'élément théologique l'emportait visiblement : tandis que les éditions d'auteurs classiques étaient tirées en moyenne à 275 exemplaires, au maximum à 550, le tirage s'élevait pour la *Cité de Dieu* à 825, pour les *Épîtres* de saint Jérôme même à 1,100 exemplaires. Ces détails nous sont fournis par la supplique très curieuse que les imprimeurs adressèrent à Sixte peu de temps après son avènement. Ils y exposent leur pénurie, montrent leur maison ployant sous le poids des volumes, mais dépourvue des choses nécessaires à la vie, et sollicitent des subsides que le pape ne semble pas s'être empressé de leur accorder. Sixte n'en bénéficia pas moins d'une entreprise qui contribua beaucoup à illustrer son règne : en 1474, paraissait à Rome, par les soins du poète romain Nicolas Valle, la première traduction d'Homère. Les poésies de Pétrarque, l'*Italia illustrata* et la *Roma instaurata* de Flavio Biondo, virent également le jour vers cette époque (1).

La librairie n'avait pas attendu jusque-là pour s'organiser. De bonne heure, dans les villes universitaires surtout, des « stationarii » s'occupaient de procurer aux étudiants les ouvrages élémentaires (2). Mais le rôle des éditeurs proprement dits ne commença qu'avec la découverte de l'imprimerie. On se fera une idée de l'activité que déployèrent en Italie Alde Manuce et ses contemporains par ce simple tableau : de 1491 à 1500 on imprima à Florence 179 ouvrages, à Rome 460, à Milan 228 et à Venise 1491 (3).

(1) Voyez au sujet de ces éditions romaines du quinzième siècle le *Catalogus historico-criticus romanarum editionum sæculi XV*, d'Audifredi (Rome, 1783), et la *Storia della città di Roma* de M. Gregorovius, t. VII, p. 617 et suiv.

(2) Wattenbach, *Das Schriftwesen im Mittelalter*, 2 édit., p. 465 et suiv., et Coppi, *le Università italiane del medio evo*, p. 161-164.

(3) Hallam, *Literature of Europe*, t. I, p. 200. Pendant la décade suivante, le chiffre des publications nouvelles tomba de plus des deux tiers, sans doute à cause des guerres.



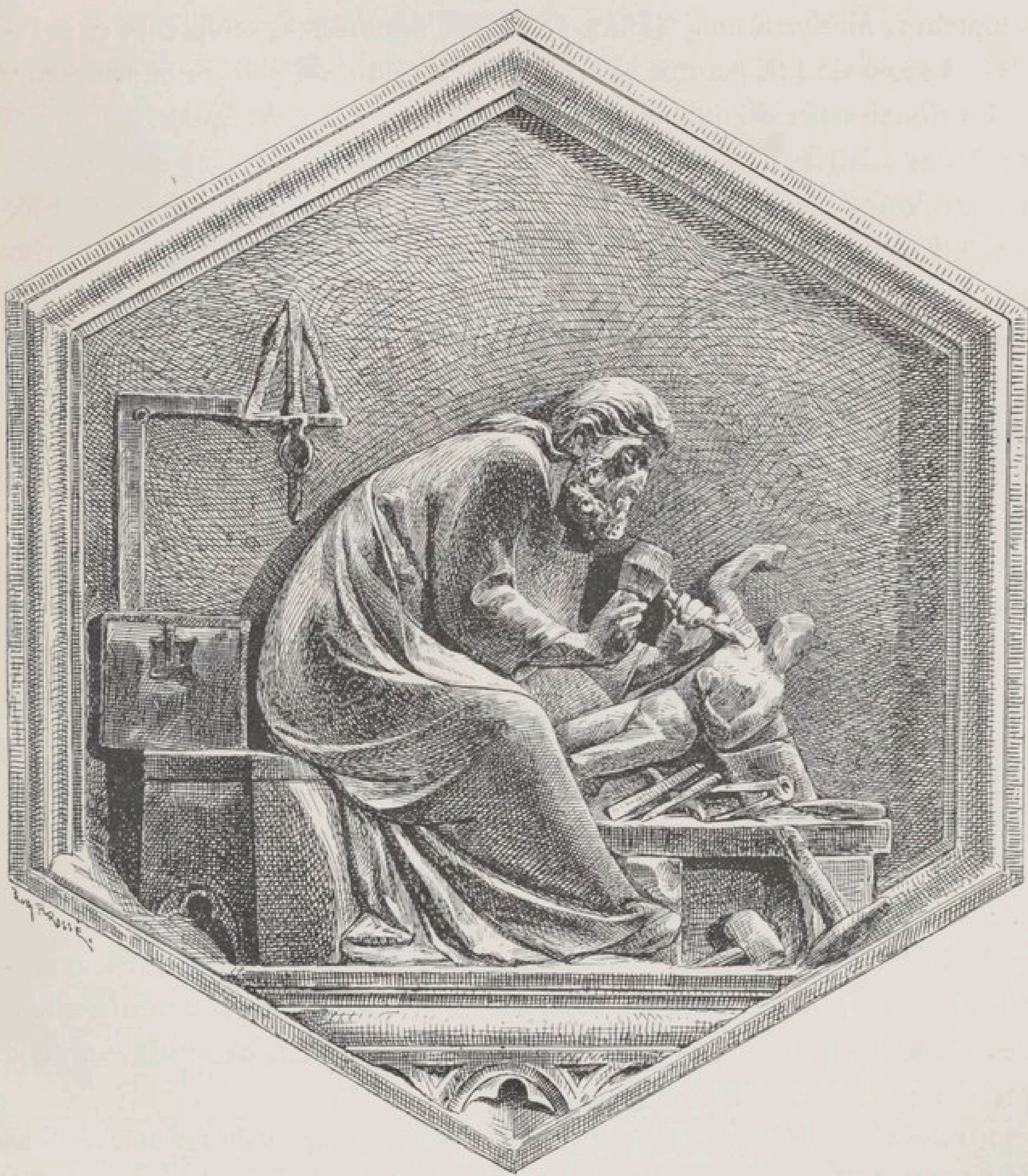
CHAPITRE VI.

L'éducation des artistes italiens. — Leur condition. — Production de l'œuvre d'art. — Concours et expertises.

En considérant les aptitudes multiples des quattrocentistes, les Léon-Baptiste Alberti, les Léonard de Vinci, à la fois mathématiciens, naturalistes, philosophes, poètes, ingénieurs, peintres, sculpteurs, architectes, on est à chaque instant tenté de se poser cette question : la Renaissance était-elle douée d'une force d'assimilation supérieure à celle de notre temps, ou bien l'universalité de ses représentants procédait-elle de l'exiguité du domaine qu'ils exploitaient ? Pour les sciences exactes et naturelles, pour l'histoire, pour les différentes branches de l'érudition, nulle difficulté : l'effort des générations suivantes a si singulièrement renouvelé et accru l'héritage du quinzième et du seizième siècle, que nous ne pouvons que prendre en pitié un Pic de la Mirandole offrant de disputer *de omni re scibili et quibusdam aliis*. Mais, pour l'art, le problème se pose différemment : ses limites, pas plus que ses moyens d'expression, n'ont varié d'une manière sensible. Cette aptitude à l'embrasser sous toutes ses formes, à porter chacune d'elles à son plus haut degré de perfection, n'a pu être qu'un don de la nature ou le résultat de l'éducation la plus savante.

A notre avis, ces deux facteurs ont tenu une place égale dans les créations du quinzième et du seizième siècle. (Au dix-septième siècle la spécialisation est déjà de règle; un artiste à la fois architecte et sculpteur, comme le Bernin, devient une exception.) Des aptitudes naturelles, je n'en par-

lerai pas ici : autant d'artistes, autant de questions distinctes, pour lesquelles on ne saurait trouver de solution commune; qu'il nous suffise de constater que la belle harmonie de la civilisation d'alors favorisait l'essor



Un sculpteur au quatorzième siècle, par Andrea Pisano. Campanile de Florence.

de ces imaginations fraîches et vives; tout était si bien pondéré, le culte de la nature, l'art et la science formaient une équation si parfaite, que l'esprit allait sans effort de l'un à l'autre et tirait de ce contraste incessant une nouvelle vigueur.

Les choses de l'éducation se prêtent mieux à l'analyse, et nous avons le devoir de les examiner ici. Constatons d'abord que ce que l'on appelle aujourd'hui l'enseignement simultané, c'est-à-dire l'étude des trois grands arts, existait dès le treizième siècle : Nicolas et Jean de Pise étaient à la fois architectes et sculpteurs, Margaritone, Giotto, Orcagna, architectes, sculpteurs et peintres, Agnolo Gaddi, peintre et architecte, le Giottino, peintre et sculpteur.

La Renaissance du quinzième siècle n'a donc fait que régulariser un état de choses antérieur. Peut-être même a-t-elle amoindri, sans s'en douter, les méthodes d'enseignement. On voit en effet que, notamment à Florence, les artistes les plus marquants traversent les boutiques où l'on travaille l'or et l'argent avant d'aborder l'étude des grands arts; ou plutôt les artistes supérieurs seuls se consacrent à ceux-ci, les autres restent simples orfèvres. Brunellesco, Ghiberti, Donatello, Masolino, Luca della Robbia, Paolo Uccello, Michelozzo, Verrocchio, Domenico Ghirlandajo, Botticelli, les Pollajuolo, Lorenzo di Credi, Baccio Baldini, apprennent à ciseler des bijoux, à sertir des pierres précieuses, avant de prendre en mains qui le compas ou le burin, qui l'ébauchoir ou le pinceau. Cette habitude n'était pas entièrement tombée en désuétude à la fin du quinzième et au commencement du seizième siècle; nous le savons par l'exemple de Mariotto Albertinelli, d'Andrea del Sarto, de Baccio Bandinelli. Se familiariser avec les secrets d'une technique raffinée entre toutes, s'exercer à concentrer son habileté, son talent, son imagination, dans le cadre le plus réduit, avant de s'attaquer à ces formes supérieures de l'art, qui exigent de l'ampleur et de la hardiesse, devenir un ouvrier accompli avant d'être un grand artiste, certes l'idée était originale : les résultats ont prouvé qu'elle était également féconde. La main ainsi assouplie, l'esprit ainsi discipliné, l'artiste apportait, dans l'accomplissement des tâches les plus ardues, cette sûreté de coup d'œil, ce sentiment de la mesure qui font notre admiration.

En dehors de Florence, on peut citer, comme exemples de ces associations fécondes, à Sienne, Giacomo della Quercia et le Vecchietta, qui excella tout ensemble dans l'orfèvrerie, la peinture et la sculpture; à Bologne, le Francia; à Milan, le Caradosso; de ce côté-ci des Alpes Martin Schœn et Israël de Meckenen.

Dans une publication précédente, j'ai essayé de déterminer l'âge auquel

commençait l'apprentissage, ainsi que la durée des études, si l'on peut donner ce titre à un enseignement tout empirique, sans règles fixes ni principes supérieurs (1). J'y ai montré que la plupart des artistes de la Renaissance furent d'une extrême précocité (Mantegna n'avait que dix-sept ans quand il peignit la Vierge de l'église Sainte-Sophie de Padoue; Michel-Ange quinze seulement, au moment de l'exécution de son masque de Faune; Fra Bartolommeo une quinzaine d'années également, quand il commença de travailler pour son propre compte). L'apprentissage proprement dit durait de trois à six ans; le compagnonnage autant; à seize ans on pouvait à la rigueur se faire recevoir maître. Que nous sommes loin de la longue et laborieuse initiation du moyen âge!

Nous manquons de données sur l'organisation des études dans ces ate-



Filarete et ses compagnons. Bas-relief de la porte de bronze de Saint-Pierre de Rome.

liers d'orfèvres florentins, pépinière de tant de grands artistes; mais un traité composé à la fin du quatorzième ou au commencement du quinzième siècle, le *Libro dell' arte* du Florentin Cennino Cennini, nous initie aux méthodes suivies dans ceux des peintres. La première occupation d'un élève est d'apprendre à préparer le papier, les panneaux, les toiles sur lesquels il doit dessiner ou peindre. L'auteur entre à ce sujet dans les détails les plus minutieux : c'est que les artistes, à cette époque, ne dédaignaient pas ces soins qui nous paraissent aujourd'hui de l'ordre le plus humble : la fraîcheur et la transparence qu'ont conservées leurs peintures, alors que celles de notre siècle s'écaillent ou noircissent déjà, devaient les dédommager amplement de cet excès de précautions. La préparation des pinceaux, de la colle, des couleurs, la mise en état du mur destiné à recevoir la fresque, l'application de l'or, etc., etc., n'appellent pas de moins longs développements. On jugera, par le programme suivant, du degré de raffinement de ces études essentiellement pratiques :

(1) *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps;* Paris, 1881, p. 17.

« En commençant tout jeune, il te faut d'abord un an pour apprendre à dessiner sur tablettes; ensuite tu entreras dans la boutique d'un maître familiarisé avec toutes les branches de notre art : tu commenceras par broyer les couleurs, cuire les colles, pétrir le plâtre, apprêter les panneaux, les rehausser, les polir, les dorer, les greneler : pour cela il te faut six ans. Pour apprendre à colorier, à orner de mordants, à faire des draperies d'or, à peindre sur le mur, six autres années sont nécessaires, et encore ne devras-tu pas cesser un instant de dessiner, les jours de fête aussi bien que les jours de travail. »

A la multiplicité des recettes professionnelles correspond l'absence absolue de connaissances scientifiques : perspective, anatomie, proportions, physionomie. Il n'est pas davantage question d'ordonnance, d'expression, de style. Ce n'est pas que Cennino Cennini ne voie dans la peinture que des procédés de coloris. Mais, ignorant à la fois les leçons de l'antiquité et les méthodes d'investigation dont l'art sera doté grâce à l'initiative de Brunellesco, de Donatello, de Masaccio et de Paolo Uccello, il lui serait bien difficile d'énoncer quelques principes généraux. Aussi se borne-t-il à recommander d'une part l'étude des maîtres (c'est-à-dire de Giotto et de ses disciples), de l'autre celle de la nature. « Si tu es dans un endroit où se trouvent beaucoup de bons maîtres, tant mieux pour toi, s'écrie-t-il. Cependant je te donne ce bon conseil : attache-toi toujours au meilleur, à celui qui a le plus de réputation; il serait extraordinaire que, le suivant de jour en jour, tu ne t'assimiles pas quelque chose de sa manière et de sa tournure. Par contre, si tu te laisses aller à copier aujourd'hui un maître, demain un autre, tu n'auras ni la manière de l'un, ni la manière de l'autre; bien plus, tu paraîtras bizarre, ayant l'esprit tiraillé en différents sens. » Mais le guide le plus parfait, le meilleur gouvernail, c'est, d'après notre auteur, « la porte triomphale du dessin d'après nature ». Il le recommande sans restriction aucune. Singulière illusion! Cennino et ses contemporains se croient capables de regarder la nature en face; ils ne se doutent pas qu'ils ne la voient qu'à travers les lunettes de Giotto.

Dans des pages célèbres, Viollet-le-Duc a combattu la pratique de l'apprentissage comme développant outre mesure l'individualisme (1). Peut-être l'éminent historien du style gothique a-t-il raison en ce qui touche l'architecture. Mais pour la sculpture et la peinture, il en va autrement : l'apprentis-

(1) *Dictionnaire d'architecture;* Cf. Courajod, *l'École royale des élèves protégés,* p. XXXIII.

sage y produit, comme principal résultat, l'attachement aux doctrines traditionnelles; à moins d'une force d'initiative exceptionnelle, il impose à l'élève les procédés et les types chers au maître. Je citerai cette fois-ci encore l'école de Giotto : sur combien de points n'a-t-elle pas maintenu, cent années durant, les traditions de son fondateur! L'iconographie, la mimique, les types, ne sont-ils pas comme fixés jusqu'au jour où les novateurs florentins du quinzième siècle les battront résolument en brèche!

Une des principales innovations des quattrocentistes consiste dans l'emploi de modèles en ronde bosse. Pour les têtes, on s'inspire de préférence des traits de quelque contemporain célèbre. Quant aux corps mêmes et aux draperies, pour le dessin desquels il faut une pose plus longue, on recourt à toutes sortes d'artifices, en attendant que le modèle vivant devienne obligatoire dans tout atelier sérieux. C'est ainsi que nous voyons Piero della Francesca se servir de figures en terre cuite, qu'il recouvre de draperies (1). Fra Bartolommeo perfectionne cette invention en substituant le mannequin articulé, aujourd'hui encore en usage, à des figures immobiles.

Dès cette époque cependant, nous le savons par l'exemple même du Fra, on dessinait, non seulement d'après l'antique, mais encore d'après le nu. En effet Fra Bartolommeo, pris de scrupules, sacrifia toutes ses académies sur le « bûcher des vanités » dressé par les soins de Sanovarole (2). Mais ces études, faciles à Florence, devaient rencontrer de graves difficultés dans les provinces attachées aux mœurs d'autrefois. L'historien de Raphaël, M. Gruyer, a eu raison d'affirmer que dans l'Ombrie, par exemple, la femme, même habillée, ne se livrait pas volontiers aux regards du peintre; tout au plus, ajoute-t-il, une grande renommée, comme celle du Pérugin, aurait été assez puissante pour lever les scrupules; mais un enfant de dix-neuf ans ne pouvait ou n'osait, et pour dessiner ses vierges, Raphaël en était réduit à ses camarades d'école (3).

Vers la fin du quatorzième siècle, un procédé renouvelé de l'antiquité permit aux artistes d'employer couramment des documents encore plus précis. Dans un passage qui a jusqu'ici passé inaperçu, Cennino Cennini

(1) « Usò assai Piero di far modelli di terra, ed a quelli metter sopra panni molli con infinita di piaghe, per ritrarli et servirsene. » (Vasari, édit. Milanesi, t. II, p. 498-499.)

(2) « Per poter ritrar panni ed arme ed altre simil cose fece fare un modello di legno grande quanto il vivo, et si snodava nelle congenture, e quelle vestiva con panni naturali. » (Ibid., t. IV, p. 195. Cf. p. 188.)

(3) *Les Vierges de Raphaël,* t. II, p. 553.

nous expose toutes les opérations inhérentes au moulage en plâtre. Un peu plus tard, le Squarcione, Vasari nous l'apprend, fit des moulages un usage régulier. Mais ce fut Verrocchio qui développa ce moyen d'enseignement. « Ce maître, » nous dit Vasari, « fut un des premiers qui mirent en usage l'art de mouler en plâtre, c'est-à-dire avec cette pierre tendre que l'on tire des carrières de Volterra, de Sienne et de divers endroits de l'Italie. Cette pierre, cuite au feu, acquiert une souplesse qui permet de l'étendre sur les corps les plus raboteux, dont elle prend l'empreinte en se durcissant, de telle manière qu'elle peut servir de moule pour répéter mille fois la même image. Andrea moulait ainsi des mains, des pieds, des genoux, des jambes, des bras, des torses, afin de les copier tout à son aise. Bientôt après, on en vint à mouler à peu de frais les visages des personnes mortes; aussi voit-on, dans chaque maison de Florence, au-dessus des cheminées, des portes, des fenêtres et des corniches un grand nombre de ces portraits qui paraissent vivants (1). »

Après avoir examiné le rôle du modèle vivant dans l'éducation de la jeunesse artiste du quinzième siècle, essayons de déterminer la part faite à l'antique. On sait avec quelle ardeur Brunellesco, Ghiberti, Donatello et les autres grands sculpteurs de la première Renaissance copièrent jusqu'aux moindres fragments de marbre. Mais l'idée d'ouvrir un musée destiné à compléter l'enseignement des ateliers semble appartenir au Squarcione, le maître de Mantegna. Cet artiste forma dans sa maison de Padoue, non seulement une collection de copies sur toile, exécutées en Toscane et à Rome, mais encore et surtout de moulages pris sur l'antique (2). Un demi-siècle plus tard, la collection, bien autrement riche, de marbres réunis dans les jardins des Médicis devint la haute école de tous les artistes florentins de quelque renom, depuis Michel-Ange jusqu'à Benvenuto Cellini.

Ici encore le moulage en plâtre servit à reproduire à l'infini les antiques célèbres, qui pénétrèrent peu à peu jusque dans les régions les plus reculées. Rappelons que, pour les objets de plus petite dimension, le moulage en soufre et celui en plomb (employé surtout pour les médailles) avaient, antérieurement déjà, répandu en tous lieux les bons modèles. Il convient aussi,

(1) Cf. Perkins, *Du moulage en plâtre chez les anciens;* Paris, 1869; p. 13-14, et Courajod, *Quelques monuments de la sculpture funéraire;* Paris, 1882.

(2) Vasari, éd. Milanesi, t. III, p. 385.

puisque nous parlons ici de reproductions mécaniques, de mentionner les empreintes coloriées en carton-pierre ou en plâtre qui ont servi à populariser tant d'originaux (1).

Le moulage des antiques prit surtout un grand développement sous le règne de François Ier, qui fit reproduire par ce procédé les principaux chefs-d'œuvre des musées de Rome (2).

Les études anatomiques commencèrent plus tard; elles durent une impulsion nouvelle aux Pollajuolo et à Michel-Ange, c'est-à-dire à des artistes appartenant déjà au dernier tiers du quinzième siècle. Raphaël ne s'y livra qu'une fois fixé à Florence.

Les académies proprement dites, avec des cours théoriques, comparables à ceux de nos écoles modernes de Beaux-Arts, restèrent inconnues à la première Renaissance. Cette époque si active et si vivante redoutait les formules toutes faites; elle aurait craint de perdre sa sincérité en se pliant à des conventions académiques. Mais un certain nombre d'ateliers jouissaient dès lors d'une grande vogue : celui du Squarcione forma 137 élèves; celui de Francesco Francia 220 (3). Il n'est pas davantage question de galeries de peinture. Les débutants continuaient, comme au temps de Cennino Cennini, à dessiner dans les églises; la chapelle du « Carmine », avec les fresques de Masaccio, fut longtemps le rendez-vous de tout ce que la jeunesse florentine comptait d'artistes studieux.

Dans son *Traité de Peinture,* Léonard de Vinci nous initie aux efforts des chefs d'école du temps, sans prétendre, est-il nécessaire de l'ajouter, nous donner un système pédagogique complet. Son travail se compose d'une série de remarques détachées, propres à montrer quel trésor d'observations pratiques le maître avait recueilli; le penseur, le moraliste, le savant s'y révèlent autant que l'artiste. L'éducation du peintre comporte, d'après Léonard, six ordres d'études : la perspective, — les mesures de chaque objet (c'est-à-dire les proportions), — les leçons d'un bon maître, — les études d'après nature, — les études d'après les ouvrages des différents maîtres, — les investigations personnelles. Quoique l'anatomie ne figure pas sur cette liste, elle tenait déjà, nous le voyons par différents passages du *Traité,* une grande place dans les préoccupations de Léonard, ainsi

(1) Voy. *le Portrait de sainte Catherine de Sienne,* par M. Courajod (Paris, 1883).
(2) Barbet de Jouy, *les Fontes du Primatice,* p. XI.
(3) Malvasia, *Felsina pittrice,* éd. de 1841, t. I, p. 56.

que l'étude du nu. L'étude de l'antique, par contre, n'est mentionnée qu'incidemment (1).

Un recueil de dessins conservé à l'Académie des beaux-arts de Venise, où il figure avec raison, à mon avis, sous le nom de Raphaël, achève de nous montrer quelle variété d'aptitudes et quelle force d'initiative supposait cet enseignement de tous les jours, tel que le comprenaient les maîtres du quinzième siècle. L'artiste y note les types, les attitudes, les sites qui le frappent dans ses promenades; ici il cherche à fixer les traits d'une jeune fille, là le caractère distinctif d'un paysage; ce sont à la fois des exercices de dessin et des renseignements propres à être utilisés plus tard. Puis viennent les copies d'estampes, de dessins ou de peintures de maîtres, enfin les copies d'après l'antique. On voit un esprit ouvert, comme tous ses contemporains, aux impressions les plus diverses. La véritable méthode de cet âge heureux consistait à n'en avoir aucune.

Après avoir montré comment se formaient les artistes, recherchons comment ils vivaient, et dans quelles conditions prenait naissance l'œuvre d'art.

On ne saurait nier que la Renaissance, à ses débuts, n'ait amoindri la situation de l'artiste; elle l'a dépouillé de cette sorte de prestige sacerdotal dont on le voit jouir si souvent durant le moyen âge. Nous sommes loin des honneurs rendus à Cimabue par ce prince qui alla le visiter dans son atelier, ou à Orcagna par la municipalité d'Orvieto, qui, pour fêter l'arrivée de l'illustre étranger, donna un grand banquet auquel elle convia tous les artistes de la cité (2). Le développement des corporations, ces refuges de la médiocrité, où l'artiste supérieur est soumis aux mêmes règlements étroits que le dernier des barbouilleurs, a surtout contribué à faire déchoir les artistes du rang si enviable qu'ils occupaient pendant la période précédente : au fur et à mesure que l'esprit chevaleresque fait place à l'esprit bourgeois, l'artiste descend au niveau de l'artisan, sans que celui-ci s'élève à ce contact. Cette déchéance tient également à ce que l'ère des grandes créations monumentales est passée; le quinzième siècle n'a plus guère de cathédrales ou de palais municipaux à construire; il se contente de terminer ceux des époques précédentes.

(1) Le *Traité de peinture* vient d'être publié à nouveau, avec une bonne traduction en allemand, par M. O. Ludwig (Vienne, 1882, 3 vol. in-8°).

(2) Vasari, éd. Milanesi, t. I, p. 618.

Florence, qui a vu surgir les artistes les plus extraordinaires de la première Renaissance, est certainement la cité qui a le moins fait pour honorer le génie supérieur d'un Brunellesco, d'un Donatello, d'un Ghiberti. Peut-être son indifférence procédait-elle de cet esprit égalitaire, qui força les Médicis à vivre en simples particuliers, et qui paralysa si souvent les conceptions les plus généreuses, les plus hautes. A Florence, les artistes n'ont à attendre ni dignités, ni honneurs. Mais la république leur permet



Portraits de Giotto, Paolo Uccello, Donatello, Brunellesco et G. Manetti. Par Paolo Uccello.
Musée du Louvre.

volontiers de revendiquer leur part dans les dangers de la patrie. Pendant tout le cours du quinzième siècle, les architectes les plus éminents ne cessent de remplir le rôle d'ingénieurs militaires : s'agit-il d'investir une place forte, de diriger un combat d'artillerie, nul ne leur dispute le premier rang. C'est, somme toute, une manière comme une autre de leur faire honneur. En 1430, les ingénieurs chargés du siège de Lucques s'appellent Brunellesco, Donatello, Ghiberti (1). Plus tard, les Cecca, les Francione, les San Gallo, les Baccio Pontelli s'illustreront également en face de l'ennemi.

(1) Semper, *Donatello,* p. 218, 312.

J'avoue qu'à certains égards cette conception de la mission de l'artiste ne manque pas de grandeur. En tout état de cause, elle forme un contraste complet avec l'espèce de familiarité, de domesticité, qui s'était établie entre les Médicis et les artistes attachés à leur service.

La cour de Rome, obéissant à des préoccupations analogues, n'accordait aux artistes des honneurs particuliers qu'à la condition de s'enrôler dans l'armée, je parle de l'armée spirituelle, de l'Église. C'est dans leurs rangs qu'elle recrutait de préférence le collège des massiers pontificaux, les « servientes armorum ». Cet usage semble avoir pris naissance pendant l'exil d'Avignon. Plus tard, nous relevons parmi les massiers les noms de Pauluccio et de Paolo Romano, tous deux sculpteurs, et de l'architecte ingénieur Baccio Pontelli. Il était rare surtout que des orfèvres ne fissent point partie de cette sorte de garde particulière des papes. Benvenuto Cellini y compta plus d'un prédécesseur. Le collège des « frati del piombo » s'ouvrait également aux artistes (Bramante et Sebastiano del Piombo y figurèrent l'un après l'autre); mais ceux-ci devaient, au moment de leur admission, prononcer des vœux.

En dehors de ces deux corporations, d'un accès difficile et onéreux, les artistes fixés à la cour pontificale pouvaient bien prétendre à la fortune, mais non à une position qui les fît sortir quelque peu de la foule. On le voit bien par l'exemple de l'architecte et du sculpteur du palais apostolique, condamnés à manger à la même table que des porteurs d'eau et des charretiers (1). Mais avouons que les Jules II et les Léon X n'ont pas tardé à venger les artistes de ces humiliations!

Fait digne de remarque, c'est dans une région soumise à l'influence étrangère, et où l'art ne jeta jamais de racines profondes que les artistes se virent l'objet des distinctions les plus flatteuses. La valeur de leurs productions s'en accrut-elle? Le moment n'est pas venu de résoudre cette question indiscrète; bornons-nous à recueillir quelques indications propres à l'élucider. S'inspirant des traditions de la cour d'Espagne qui, dès le premier tiers du quinzième siècle, avait conféré à Dello le titre de chevalier (2), les

(1) Voyez mes *Arts à la cour des Papes,* t. I, p. 97. Ces préjugés n'avaient pas entièrement disparu au siècle dernier. Qui ne se rappelle que, lors du séjour fait à Vienne par son patron, l'archevêque de Salzbourg, Mozart, déjà célèbre, dut s'asseoir à la même table que les valets de chambre et les cuisiniers de l'arrogant prélat? (Lettres du 15 et du 24 mars 1781, dans Otto Jahn, *W.-A. Mozart;* Leipzig, 1867, t. I, p. 610.)

(2) Frédéric, *Les arts italiens en Espagne,* p. 2.

rois de Naples élevèrent à cette dignité si enviée le sculpteur Pierre de Milan (1). A Naples encore, on célébra par ordre du roi Ferdinand, en l'honneur d'Antonio di Giorgio da Settignano, son ingénieur et architecte principal, des funérailles princières : « non esequie da architettore, ma reali (2). » Charles VIII se borna à suivre les errements des princes détrônés par lui lorsque, pendant son séjour à Naples, il créa chevalier le sculpteur Guido Paganino, de Modène.

Dans les autres parties de l'Italie nous ne trouvons que de loin en loin la trace de quelque distinction accordée à un artiste. La République de Sienne conféra au grand sculpteur Jacopo della Quercia le titre de chevalier (3). Mantegna fut également nommé « eques auratæ militiæ » par son protecteur, le marquis de Mantoue (4).

Quoique rares, ces marques d'estime sont précieuses à recueillir. Elles montrent que quelques esprits clairvoyants ont entrevu dès lors la dignité de la mission de l'artiste.

A défaut d'honneurs, les artistes trouvaient-ils du moins une compensation dans la fortune? A n'écouter que les doléances contenues dans les requêtes qu'ils adressent aux Mécènes ou dans les déclarations de biens qu'à Florence et à Sienne ils sont tenus de fournir à l'autorité pour servir de base à l'impôt sur le capital, il n'y aurait pas eu de classe plus digne de pitié. Il n'en est guère qui ne gémisse sur sa détresse, qui n'implore la compassion des gouvernants.

Il importe de dégager la vérité de ces affirmations le plus souvent intéressées. Assurément, pendant le quinzième siècle, la situation des artistes ne saurait se comparer, même de loin, à celle des savants; le moindre humaniste recevait un traitement trois ou quatre fois plus élevé qu'un artiste de talent (5). Mais en découvrant que la plupart de ces prétendus déshérités possèdent des immeubles, qu'ils épousent des femmes riches ou marient richement leurs filles (6), qu'ils laissent en mourant des fondations considérables, on est forcé de faire la part de l'exagération. De toute manière, et sur ce point aucun doute

(1) Summonte, *Dell' historia della città e regno di Napoli;* Naples, 1675, t. III, p. 15.
(2) Vasari, éd. Lemonnier, t. VIII, p. 138.
(3) *Ibid.*, éd. Milanesi, t. II, p. 218.
(4) *Ibid.*, t. III, p. 386, 400.
(5) *Les arts à la cour des Papes,* t. I, p. 98-102.
(6) On trouve des chiffres à l'appui de cette assertion dans mon *Raphaël,* p. 9, 41.

n'est possible, l'âge d'or des artistes est le seizième siècle, non le quinzième.

Abordons-nous la genèse de l'œuvre d'art, c'est-à-dire les conditions dans lesquelles elle prend naissance, nous trouvons ici encore, sous l'influence de la République florentine, un esprit de défiance, d'égalitarisme dont l'art a dû plus d'une fois souffrir. Ce n'étaient qu'examens professionnels, concours, expertises. Le grand Brunellesco lui-même ne put jamais obtenir d'être affranchi d'une tutelle humiliante et il lui fallut à chaque instant recourir à la ruse pour faire triompher les conceptions qui lui ont valu l'immortalité.

L'institution du système des concours publics pouvait s'autoriser des souvenirs de l'antiquité, de Zeuxis et de Parrhasios, de Panænos et de Timagoras. La Renaissance l'admettait sous toutes ses formes : concours sur un sujet dont le choix était laissé à l'artiste, concours sur un sujet fixé d'avance, concours restreint, concours ouvert à tous. Je n'insisterai pas sur le premier de ces systèmes, celui qui comportait le moins de garanties et qui partant était le plus digne de l'art; il me suffit de rappeler deux exemples mémorables, la lutte entre Léonard de Vinci et Michel Ange, peignant l'un la *Bataille d'Anghiari*, l'autre la *Guerre de Pise,* et la lutte entre Raphaël et Sébastien del Piombo, qui nous valut la *Transfiguration* et la *Résurrection de Lazare*.

Ces sortes de concours formaient l'exception, et de fait, étant donné l'absence de jury et l'absence de sanction pratique, on peut les considérer comme existant surtout dans l'imagination des concurrents, dont ils devaient stimuler les efforts. Le plus souvent on instituait un concours sur un sujet déterminé, concours tantôt ouvert à tous les candidats, tantôt restreint à un petit nombre de maîtres choisis par le jury. Comme exemple du premier système, on peut citer le concours d'architecture de 1418 : les députés de l'œuvre du dôme de Florence invitèrent, après plusieurs autres tentatives peu satisfaisantes, tous les artistes sans distinction, *quicunque cujuscunque maneriei*, à présenter des modèles de coupole. Le délai fixé pour leur remise était de six semaines environ. Celui dont le modèle serait agréé, ou du moins reconnu comme le meilleur, devait recevoir deux cents florins d'or, les autres devaient être indemnisés d'une façon convenable, *discrete* (1). C'est à une mesure analogue que recourut,

(1) Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, p. 15 et suiv.

en 1491, Laurent le Magnifique pour l'achèvement de la façade du dôme de Florence. On fit appel à tous les maîtres de quelque réputation et les projets affluèrent de toutes parts; on remarquait parmi eux celui composé par Laurent lui-même, ceux de Benedetto da Majano, de Filippino Lippi, etc. Le jury, recruté non seulement parmi les artistes, mais encore parmi les amateurs (exemple à recommander aux édiles modernes), offrait toutes les garanties de compétence et d'impartialité. Mais un sort était jeté sur cette façade du dôme : aujourd'hui même, en l'an de grâce 1884, elle n'est pas encore achevée. Dans la même catégorie rentre le concours ouvert par Léon X pour l'achèvement de la façade de Saint-Laurent : parmi les concurrents figuraient Michel-Ange et Raphaël. Ajoutons que, dans les concours d'architecture, l'exécution du projet couronné était invariablement précédée de celle d'un modèle en bois, permettant de se rendre exactement compte de l'effet à produire. Plusieurs de ces modèles existent encore; ceux de Saint-Pierre de Rome, de San-Petronio de Bologne, de la cathédrale de Pavie, du palais Strozzi (1) : ce sont de véritables monuments en miniature.

Dans les concours restreints, la commission faisait appel à un petit nombre d'artistes désignés par leur réputation. Lors du célèbre concours pour les portes du baptistère de Florence, six artistes seulement furent admis à présenter des modèles. Souvent le nombre des concurrents était plus limité encore : en 1434, on ouvrit un concours entre Donatello et Ghiberti, pour la composition du carton destiné au vitrail de la fenêtre circulaire du tambour de la coupole (2); la même année, un autre concours entre Donatello et Luca della Robbia pour l'exécution d'une tête (3).

Parfois, renonçant aux concours, suprême ressource rêvée par les esprits timorés, on faisait subir aux candidats une sorte d'examen professionnel. On sait comment Giotto se tira de cette épreuve : utilisant son coude comme point d'appui, il décrivit un cercle aussi parfait qu'il aurait pu le faire avec un compas. Ce tour de force donna naissance au proverbe : Tu es plus rond que l'O de Giotto (4). On constate particulièrement cette tendance chez les administrateurs du dôme d'Orvieto (5).

(1) Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte,* p. 155. — Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien;* Stuttgard, 1878, p. 91-96.

(2) Semper, *Donatello,* p. 282.

(3) *Ibid.,* p. 283.

(4) Vasari, t. I, p. 383.

(5) Luzi, *Il Duomo di Orvieto,* p. 392, 441, 447, 477.

Toutes ces garanties, dédaignées dans les cours princières (pénétrés du sentiment de leur responsabilité, qu'ils tenaient à revendiquer hautement, les autocrates du quinzième siècle recouraient plutôt au système des épreuves préliminaires, comme à une sorte de divertissement), continuèrent pendant toute la durée de la Renaissance à être en honneur auprès des municipalités ainsi qu'auprès des « œuvres », les « opere », des églises. Le système des commissions, c'est-à-dire de la responsabilité partagée, y était dans son complet épanouissement. Je ne puis m'empêcher d'évoquer le souvenir de ces assemblées aussi scrupuleuses que lentes, toutes les fois que je rencontre une façade d'église inachevée, et Dieu sait si on les compte par centaines en Italie.

Les princes, les grands seigneurs, les amateurs n'y mettaient pas tant de façons pour faire bâtir un palais, sculpter une statue, peindre un tableau. Ils s'adressaient directement à l'artiste dont le talent les avait frappés ou que leur signalait la renommée. Mais ils n'entendaient nullement abdiquer tout contrôle. D'ordinaire le maître choisi par eux leur remettait une esquisse à laquelle il devait se conformer dans l'exécution de l'œuvre définitive. Puis intervenait un contrat en bonne et due forme, où tout était prévu, réglé : le nombre des figures, leurs attributs, la qualité des couleurs, surtout celle du bleu d'outre-mer et de l'or (1).

L'œuvre terminée, s'ouvrait la période des expertises ou des vérifications. A la cour de Rome, les mémoires fournis par les artistes étaient invariablement taxés et rognés par des agents *ad hoc*, ancêtres des vérificateurs modernes. Cet examen, nécessaire pour les travaux d'architecture, se comprend moins quand il s'agit d'un ouvrage isolé, complet, tel qu'un tableau ou une statue. Et cependant, ici encore, alors même que le prix de l'ouvrage avait été fixé d'avance, les Mécènes ne rougissaient pas d'en soumettre l'évaluation à des hommes spéciaux, à des experts. C'est ainsi que Jean Tornabuoni rabattit 200 florins sur la somme promise à Domenico Ghirlandajo pour la décoration du chœur de Sainte-Marie Nouvelle. Souvent même l'expertise était prévue par le contrat et réclamée par les deux parties, assurées de cette façon de n'avoir pas de contestations pécuniaires (2).

(1) Exemples de contrats : Bini et Bigazzi, *Vita di Filippo Strozzi il Vecchio;* Florence, 1851, p. 60 (fresques de Filippino Lippi à Santa Maria Novella); Casati, *Treviglio di Ghiara d'Adda;* Milan, 1883, p. 298 (tableau de Buttinone et de Zenale pour l'église Saint-Martin de Treviglio).

(2) Vasari, t. V, p. 155; t. VI, p. 167; t. VIII, p. 209, 210, 240. Cf. mon *Raphaël*, p. 59-62.

Ne croyons pas qu'après tant de formalités l'artiste fût au terme de ses peines. Même avec les princes les plus magnifiques, il fallait se résoudre à d'interminables sollicitations pour obtenir le règlement des créances, tel était le désordre de l'administration des finances (n'était-elle pas encore au même point à la fin du siècle dernier!). La dignité des artistes italiens en souffrit singulièrement. Ils y prirent l'habitude de ce ton larmoyant qui nous choque si souvent dans leurs lettres et leurs mémoires.

Si j'ai tenu à pousser jusqu'au bout cette enquête, ce n'est point tant pour établir la situation véritablement inférieure des quattrocentistes, que pour montrer par combien de liens ils se rattachaient à la société de leur temps. La multiplicité des règles et des règlements, des garanties, des précautions ne prouve-t-elle pas que l'art était considéré comme un rouage nécessaire de la vie sociale, rouage accepté même par les municipalités économes et vétilleuses du temps, et non comme un luxe? Le mot d'arts d'agrément eût paru un non-sens aux hommes de la Renaissance. Les arts étaient à leurs yeux l'expression normale et obligée de tous les sentiments qui donnent à une société la durée, la force et la grandeur, en un mot sa raison d'être.





CHAPITRE VII.

Aspirations et doctrines des Écoles italiennes au quinzième siècle. — L'architecture. — La sculpture
L'art du médailleur. — La peinture. — La miniature. — La marqueterie. — La gravure.

Un double courant détermine les évolutions de l'art italien aux approches du quinzième siècle : l'étude de l'antique et l'étude de la nature. Ces deux grands facteurs agissent tantôt isolément (Nicolas de Pise sacrifie à l'antique, Giotto prend pour guide la nature), tantôt de concert, comme chez les novateurs florentins de la première génération, Brunellesco, Donatello et Ghiberti. Est-il nécessaire d'ajouter que leur influence ne s'exerce pas d'une manière uniforme dans les différentes branches de l'art; elle se fait sentir dans l'architecture et la sculpture longtemps avant de pénétrer dans la peinture, de même qu'elle avait transformé la littérature longtemps avant de s'attaquer à l'art de bâtir et à l'art de sculpter.

Étudions séparément l'histoire de ces deux éléments constitutifs de la Renaissance.

A l'Académie des Beaux-Arts de Florence, deux tableaux, se faisant pendant, marquent, l'un la fin de l'ancienne École, l'autre l'aurore de l'École nouvelle : ils correspondent à deux dates capitales dans l'histoire de l'art.

Dans le premier, la Madone de Cimabué, ce qui nous frappe, c'est la puissance de l'abstraction, la solennité du style. N'était une légère nuance de tristesse, on serait tenté de reprocher à Marie son impassibilité, tant il y a de froideur et de sévérité dans ses traits; l'enfant est vieillot, comme chez les Byzantins; les anges regardent chacun devant soi, sans s'intéresser à la scène principale; il en est de même des quatre vieillards, d'ailleurs si graves, si austères, placés dans le bas : bref l'action qui devrait relier entre elles les figures et donner à l'ensemble l'unité et la vie fait complètement défaut.

Examinons la Madone de Giotto. L'artiste a conservé le fond d'or obligatoire; mais son coloris, plus clair, se rapproche déjà davantage de la réalité. Dans le type de la Vierge et de l'enfant, il s'est également encore conformé à la tradition : comme chez Cimabué, ils manquent d'individualité. Mais quels progrès dans le reste! La Vierge soutient de la droite l'enfant assis sur ses genoux, tandis que chez Cimabué, cette main, étendue, reste sans emploi; les anges, émus, contemplent le couple divin, au lieu de laisser errer leurs regards devant eux; il n'est pas jusqu'aux gracieuses incrustations dont est orné le trône, qui ne donnent la sensation d'une réalité plus saisissante. Nous avons donc ici, quoique à un degré encore imparfait, l'unité d'action et l'expression de la vie.

L'art de Giotto, quelque puissant qu'ait été l'essor imprimé par ce grand artiste, offre cependant encore des lacunes. La plus grave, c'est son incapacité dans la peinture de portrait. Comme dans les marbres d'Égine, les têtes sont en retard sur les corps. Alors que les attitudes présentent déjà une souplesse et une variété si grandes, que la mimique atteint à un degré d'éloquence qui n'a pas été dépassé depuis, les types conservent quelque chose de convenu, de compassé, d'hiératique; on n'y sent pas l'étude immédiate de la nature, l'observation des caractères qui différencient l'individu de l'espèce, ou les nuances qui distinguent l'enfance, la jeunesse, l'âge mûr. Cela est si vrai que dans les rares occasions où Giotto a essayé de représenter un personnage contemporain (par exemple le pape Boniface VIII, dans la fresque du Latran), il a dû renoncer à en tracer une image précise et vivante pour se borner à quelques indications fort sommaires. Nous voyons bien si son modèle portait la barbe ou non, s'il était gras ou maigre, brun ou blond, mais ce qui nous intéresserait le plus vivement, son caractère, reste à l'état d'énigme.

L'ignorance de la perspective est un autre trait de la peinture et de la sculpture du temps. Cette ignorance, à peine sensible dans les scènes nombreuses et mouvementées, où Giotto groupe avec un art parfait toute une armée d'acteurs et de spectateurs, se fait surtout sentir dans les compositions où un paysage sert de cadre à un petit nombre de figures : les plans n'y étant pas suffisamment indiqués, collines, rochers, arbres, édifices se mêlent et se confondent au grand détriment de l'harmonie.

Si nous ajoutons à ces lacunes l'ignorance de l'anatomie, ainsi que celle des lois du clair-obscur, nous aurons achevé de montrer combien il manquait à Giotto, à Simone Memmi, à Orcagna, à André de Pise, pour atteindre à la perfection réalisée par leurs compatriotes cent années plus tard.

Les sculpteurs de nos cathédrales septentrionales avaient, dès le treizième siècle, par la seule force du génie, découvert à nouveau la nature et réussi à l'interpréter sous ses formes les plus variées. Ce qui leur manquait encore sous le rapport de l'expression dramatique, les auteurs du puits de Moïse et des tombeaux des ducs de Bourgogne, à Dijon, Claes Sluter et ses élèves, le réalisèrent à la fin du quatorzième et au commencement du quinzième siècle, tandis que les Van Eyck élevèrent à son apogée l'art du portrait et l'art du paysage.

En Italie, la découverte de la nature semble au contraire se rattacher à celle de l'antiquité. A force d'étudier les restes de l'art grec ou romain, opération qui forçait chaque artiste à faire un retour sur lui-même, les yeux s'ouvrirent sur les caractères qui distinguent les différents individus, les différentes nations, les différentes races. Dans les peintures du moyen âge, les personnages indigènes ou étrangers se ressemblent le plus souvent à s'y méprendre; toutes les figures, essentiellement impersonnelles, ont les yeux en amande, l'expression uniformément souriante ou triste. Chez Giotto même, je l'ai dit, les têtes ne sont pas suffisamment individualisées. A cette période de rêverie, on serait parfois tenté de dire de somnolence, succède le règne de la précision et de la science. Nous rencontrons des artistes tellement préoccupés de rendre les caractères ethnographiques des acteurs mis en scène qu'ils en oublient le sentiment et l'expression. Je pense, en écrivant ceci, aux fresques d'ailleurs si remarquables de Piero della Francesca, à Arezzo : ses Grecs, ses Tartares, ses Arméniens sont, comme types et comme costumes, d'une exactitude irréprochable. Les dessins de Pisanello témoignent d'un esprit de conscience non moins frappant.

Ainsi prend naissance la peinture d'histoire, qui s'efforce de restituer à chaque pays et à chaque époque son caractère distinctif. Bientôt la scène recevra le cadre, et les acteurs le costume qu'ils réclament, en attendant que, par une conséquence fatale, on cherche à reconstituer, au moyen de médailles ou de statues, les types des principaux personnages de l'histoire ancienne. Certes, il nous paraît aujourd'hui impossible de ne pas donner,



Tête d'étude, par Pisanello. Dessin du musée du Louvre.

comme Raphaël l'a fait, dans l'*École d'Athènes*, un nez camus à Socrate, une barbe flottante à Platon. Et cependant, à quoi bon le nier, du jour où il s'est préoccupé des exigences de l'archéologie, l'art est entré dans la voie la plus dangereuse. Le génie d'un Raphaël a pu suffire encore pour donner à ces figures empruntées à une œuvre d'art, c'est-à-dire à une copie, la réalité et la vie, sans laquelle il n'y a pas d'art. Mais à force de puiser, non plus dans la vie, mais dans l'art, les artistes tombent de plus en plus dans l'abstraction. J'avoue qu'en présence des représentations historiques

d'un Jules Romain, d'un Vasari, d'un Zuccheri, je me prends à regretter ces braves physionomies florentines du quinzième siècle, que Benozzo Gozzoli a affublées de noms bibliques, ou ces brillants Vénitiens du seizième que Paul Véronèse a réunis devant les tables de Cana. Tous nous savons qu'Abraham, Isaac, Jacob ne ressemblaient pas à Cosme ou à Pierre de Médicis, qu'ils ne portaient pas de chausses collantes ou de pourpoints brodés; tous nous le savons et néanmoins nous nous intéressons à ces intrus, à ces usurpateurs : c'est qu'ils ont vécu, qu'ils vivent encore (1).

Le naturalisme, qui a renouvelé l'art avec Jean de Pise et avec Giotto, qui le renouvelle encore au commencement du quinzième siècle, lorsqu'une seconde évolution est devenue nécessaire, n'a pas seulement eu pour effet de perfectionner les procédés matériels, et par suite de diminuer l'espace entre l'art et la nature; il a aussi modifié profondément la conception même des sujets. Sous son action, les figures auxquelles le moyen âge avait imprimé tant de beauté et de majesté, Dieu, Jésus-Christ, la vierge Marie, les saints, descendent des cieux pour revêtir les traits de simples mortels, on pourrait presque ajouter pour épouser nos passions, partager nos souffrances; l'idéal de beauté poursuivi par les siècles antérieurs ne flotte plus qu'aux yeux de quelques rares artistes, que l'on est tenté de prendre pour des retardataires, Luca della Robbia, Fra Angelico. Mais la religion y a-t-elle perdu? Plus humbles, plus humains, les acteurs des saintes Écritures sont devenus plus pathétiques. A force de vérité, le grand Donatello a su prêter une suprême éloquence à son Christ, à ses saint Jean-Baptiste, à ses apôtres ou à ses martyrs. Marie, échangeant le rôle de reine des cieux contre celui d'une mère tour à tour affectueuse ou éplorée, ne nous touche que davantage. Il faut reconnaître que, les règles sévères de l'iconographie du moyen âge étant venues à se corrompre ou à disparaître, quelques artistes d'un ordre inférieur ont mis dans les représentations de l'histoire sainte une familiarité, voire une vulgarité propres à choquer la piété en même temps que le goût. C'est un excès dont il faut prendre son parti, car, sans l'initiative de ses devanciers du quinzième siècle, jamais Raphaël

(1) L'adversaire le plus résolu et le plus éclairé de la Renaissance, Jérôme Savonarole, n'a pas manqué de condamner sévèrement l'emploi du portrait dans les représentations religieuses. Voy. *les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole,* de M. G. Gruyer, p. 206, et mes *Précurseurs de la Renaissance*, p. 230, 231.



La Crucifixion. Bas-relief en bronze, de Donatello et de Bertoldo. Florence. Église Saint-Laurent.

Santi n'aurait eu le courage de créer la *Belle Jardinière,* la *Vierge à la Chaise,* la *Sainte Famille de François Ier,* bref toutes ces pages admirables où Marie se montre à nous comme la plus tendre des mères. Le rôle du seizième siècle consistera d'ailleurs à éloigner les détails trop intimes ou trop naïfs que le siècle précédent a introduits dans les compositions



La Vierge et l'Enfant Jésus. Tableau de Carlo Crivelli. Musée du Latran.

sacrées; il les ennoblira, tout en leur conservant la sincérité et l'exubérance de vie qui les caractérisent. Puis, à force d'épurer, il tombera dans la sécheresse et préparera la voie à l'école académique. Le dernier peut-être de ces traits familiers, si sévèrement proscrits désormais, se trouve dans l'éblouissante *Présentation de la Vierge au Temple,* du Titien. Qui n'a remarqué dans cette auguste assemblée, au pied de l'escalier monumental, une pauvre vieille marchande, assise à côté d'un panier d'œufs! C'est l'écho suprême des quattrocentistes.

Le naturalisme, en d'autres termes le besoin de précision propre au quinzième siècle, s'est traduit, nous l'avons constaté plus haut, par d'éclatants progrès dans l'anatomie, la perspective, ainsi que dans le coloris. Là réside la force comme aussi la faiblesse de l'ère nouvelle. Pour longtemps, il nous faut dire adieu à ces hautes conceptions, à ces cycles splendides dans lesquels le moyen âge a mis les séductions de sa fantaisie ou la puissance de sa foi, drames bibliques, triomphes du Christ et de la Vierge, jugements derniers. L'esprit d'analyse ne s'accommode plus que d'études de détail; il est vrai qu'il y enfante des merveilles. Jusqu'à Signorelli, Michel-Ange et Raphaël, on chercherait en vain, soit les radieuses apothéoses, soit les drames poignants des Giotto, des Simone Memmi, des Orcagna, ou enfin des sculpteurs du dôme d'Orvieto, qui, pour frapper plus profondément, n'ont pas hésité à étaler dans toute leur horreur les membres tordus, les entrailles arrachées, les ricanements et les grincements de dents des damnés. Que sont, au prix de tant d'élans sublimes, l'ampleur de Masaccio, la tendresse élégiaque de Fra Angelico, la narration spirituelle et pittoresque de Benozzo Gozzoli, la caractéristique si fine et si distinguée de Domenico Ghirlandajo, à Santa Maria Novella, l'élégance un peu mièvre de Sandro Botticelli! Le peintre le plus puissant et le plus complet de la première Renaissance, Andrea Mantegna, est précisément celui qui s'est le moins inspiré des idées de son temps et le plus nourri de la moelle de l'antiquité; il est comme un anachronisme; sa place devrait être au seizième siècle, non au quinzième.

Mais ici encore, sachons nous garder de regrets stériles. Le moyen âge avait épuisé ses suprêmes ressources; les derniers disciples de Giotto agonisaient; toute tentative nouvelle, quelle qu'elle fût, nous doit paraître préférable aux tristes produits d'une école depuis longtemps irrévocablement condamnée.

Le plus précieux des legs faits aux quattrocentistes par le moyen âge expirant, c'est cette naïveté, cette candeur, cette sainte ignorance qui prêtent à leur art son charme exquis, son parfum de pureté et de chasteté. Ils ont beau s'acharner à la poursuite de la science, ils ne cessent d'être poètes. Quelle fraîcheur d'impressions, quelle distinction dans ces formes souvent maigres et grêles, quelle sincérité, quelle bonté dans les expressions! L'amour de la nature, tel est le grand secret de ces enchanteurs qui s'appellent

Botticelli del.

Héliog. Dujardin

FIGURE ALLÉGORIQUE DE L'ABONDANCE

(Dessin de la Collection de M. Malcolm.)

Le mouvement [illegible] formes le besoin de précision propre au quinzième siècle [illegible], nous l'avons constaté plus haut, par d'étonnants progrès [illegible], la perspective, ainsi que dans le coloris. [illegible] aussi la faiblesse de l'ère nouvelle. Pour longtemps [illegible] à ces hautes conceptions, à ces cycles splendides [illegible] moyen âge a mis les séductions de sa fantaisie ou la [illegible] drames bibliques, triomphes du Christ et de la Vierge, [illegible] l'esprit d'analyse ne s'accommode plus que d'études de [illegible] enfante des merveilles. Jusqu'à Signorelli, Michel-Ange et Raphaël, on chercherait en vain, soit les radieuses apothéoses, soit les drames poignants des Giotto, des Simone Memmi, des Orcagna, ou ceux des sculpteurs du dôme d'Orvieto, qui, pour frapper plus profondément, n'ont pas hésité à étaler dans toute leur horreur les membres tordus, les entrailles arrachées, les ricanements et les grincements de dents des damnés. Que sont, au prix de tant d'élans sublimes, l'ampleur de Masaccio, la tendresse élégiaque de Fra Angelico, la narration spirituelle et pittoresque de Benozzo Gozzoli, la caractéristique si fine et si distinguée de Domenico Ghirlandajo, à Santa Maria Novella, l'élégance un peu mièvre de Sandro Botticelli! Le peintre le plus puissant et le plus complet de la première Renaissance, Andrea Mantegna, est précisément celui qui s'est le moins inspiré des idées de son temps et le plus nourri de la moelle de l'antiquité; il est comme un anachronisme; sa place devrait être au seizième siècle, non au quinzième.

Mais ici encore, sachons nous garder de regrets stériles. Le moyen âge avait épuisé ses suprêmes ressources; les derniers disciples de Giotto agonisaient; toute tentative nouvelle, quelle qu'elle fût, nous doit paraître préférable aux tristes produits d'une école depuis longtemps irrévocablement condamnée.

Le plus précieux des legs faits aux quattrocentistes par le moyen âge expirant, c'est cette naïveté, cette candeur, cette sainte ignorance qui prêtent à leur art son charme exquis, son parfum de pureté et de chasteté. Ils ont beau s'acharner à la poursuite de la science, ils ne cessent d'être poètes. Quelle fraîcheur d'impressions, quelle distinction dans ces formes souvent maigres et grêles, quelle sincérité, quelle bonté dans les expressions! L'amour de la nature, tel est le grand secret de ces enchanteurs qui s'appellent



Botticelli del. Heliog. Dujardin

FIGURE ALLEGORIQUE DE L'ABONDANCE

(Dessin de la Collection de M. Malcolm)

les primitifs, nous n'osons dire, comme les Anglais, les préraphaélites, car nul artiste n'a plus aimé la nature que Raphaël. Une touffe de gazon, la fleur la plus chétive, les attirent et les fascinent; le bourgeon devenant feuille, la violette se dégageant de l'étreinte des mousses qui l'oppressent, une corolle qui s'entr'ouvre, un oiseau qui chante, l'amandier à la parure



Groupe d'enfants. Fresque de Benozzo Gozzoli, à San Gimignano.

rose, le pommier recouvert de la « neige odorante du printemps », suffisent pour leur inspirer des poèmes délicieux. L'air est souvent rude encore; les pauvrettes ont peine à se défendre contre la bise, mais la cause du printemps est gagnée, ce printemps que tous les primitifs ont célébré avec une émotion communicative, depuis Gentile da Fabriano, et Botticelli, le chantre de Flore et de Zéphyr, jusqu'à Raphaël adolescent.

Au style nouveau correspondent des idées nouvelles. Naguère l'art ne connaissait d'autre inspiration que celle de la religion; désormais il puise

à deux sources différentes; l'une lui est commune avec le passé, l'autre lui appartient en propre.

Les Écritures et les Vies des saints continuent à inspirer l'immense majorité des œuvres d'art : la proportion des compositions profanes est bien faible encore comparée à l'ensemble si imposant des compositions religieuses; à Rome, à la cour pontificale, on aurait de la peine à en rencontrer, même sous Sixte IV. Cependant, si les sujets n'ont pas varié, la manière de les concevoir a subi de profondes modifications. Le triomphe du réalisme a pour conséquence la disparition de l'élément allégorique et symbolique, tel que l'avait conçu le moyen âge. Les grands cycles bibliques élaborés par Ghiberti, dans sa seconde porte, par Benozzo Gozzoli, au Campo Santo de Pise, et par les peintres de la chapelle Sixtine, ne sont plus que des narrations, plus ou moins animées, plus ou moins attachantes : n'y cherchez aucune des idées philosophiques chères à la période précédente. J'ajouterai que les auteurs de ces grandes pages, admirables à tant de titres, ignorent les principales ressources de l'art dramatique et notamment la règle des unités : ils réunissent dans le même compartiment jusqu'à trois ou quatre scènes différentes, de manière qu'aucune d'elles ne peut se développer librement. Il était réservé à Raphaël de réaliser ce progrès, comme tant d'autres, en même temps que d'unir les perfectionnements techniques du quinzième siècle à l'élévation de sentiments du quatorzième.

Après les saintes Écritures, il faut placer au premier rang la *Divine Comédie*. Si l'on en excepte l'*Iliade*, il n'est pas de poème qui ait exercé une influence aussi considérable sur les arts plastiques. Les peintres du quatorzième siècle subissent tous l'ascendant du poète : Giotto, Guariento, Buffalmacco, Orcagna, Ambrogio Lorenzetti, Simone Memmi, Taddeo Bartoli, Giovanni di Paolo (1), grands ou petits se font gloire de lui consacrer leur pinceau. Ce sont là les emprunts littéraires qu'il faut recommander aux artistes, les emprunts faits à un poème plongeant dans le plus profond de la vie religieuse ou nationale du temps.

Au quinzième siècle, Dante conserve des fidèles; mais leurs rangs se sont éclaircis. Fra Angelico, Botticelli, dont les précieuses illustrations viennent de trouver un asile au musée de Berlin, Signorelli, tels sont pendant cette période les principaux représentants d'un culte qu'au siècle

(1) Marchese, *Delle benemerenze di S. Tommaso d'Aquino verso le arti belle*; Gênes, 1874, p. 77, 78.

suivant Michel-Ange et Raphaël s'efforceront de remettre en honneur.

Si l'art des quattrocentistes tend, malgré quelques efforts glorieux, à s'affranchir de l'autorité de Dante, par contre Pétrarque est devenu son poète de prédilection. Ce ne sont point toutefois, comme on aurait pu le croire, les



Le Christ mort vu, en raccourci. Peinture de Mantegna, au musée de Brera.

sonnets à Laure que les artistes de la génération nouvelle s'appliquent à traduire en peinture ou en sculpture, ce sont les *Triomphes*.

On connaît l'économie de cette ingénieuse allégorie, moitié religieuse, moitié philosophique : au premier acte nous assistons au Triomphe de l'Amour, monté sur un char que traînent quatre coursiers plus blancs que neige et qu'entourent les amants célèbres de tout temps et de tout pays. Le second acte est consacré au Triomphe de la Chasteté, qui, sous les traits de Laure, combat et défait l'Amour. Elle est à son tour vaincue, dans le tableau suivant, par la Mort. La victoire remportée sur la Mort par la Re-

nommée, et celle que le Temps remporte sur la Renommée, se déroulent ensuite devant nos yeux; elles aboutissent au Triomphe de la Divinité ou de l'Éternité, victorieuse de toute autre puissance.

Les *Triomphes* ont fait dans l'art plastique une fortune brillante. Les peintres, les tapissiers, les sculpteurs, les miniaturistes, les graveurs, les ont illustrés à l'envi. Ils ont fourni à Matteo de' Pasti le motif des peintures aujourd'hui conservées au Musée des Offices, à Francesco Mantegna celui



La Barque de Charon. Gravure extraite de la *Divine Comédie*. Venise, 1491.

des cartons du théâtre de Mantoue (1), dont on croit avoir retrouvé les esquisses au château de Colloredo, à trois autres peintres ceux des panneaux du musée de Sienne (2), du musée de Turin (n° 95 : *Triomphe de l'Amour*, attribué à Dello), du musée de Trieste. Plusieurs suites de tapisseries leur ont emprunté leur thème (3). Les miniatures et les gravures qu'ils ont inspirées

(1) *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1880, t. XV, p. 61-72.

(2) Della Valle, *Lettere Sanesi*, t. II, p. 91, et *Catalogo della galleria di Siena*, éd. de 1864, n°s 258-261.

(3) *Revue critique*, 1879, t. I, p. 35-43. Cf. l'intéressant article de M. le docteur Frimmel, dans la *Montags Revue* de Vienne, *Lit.-Beil.*, du 18 décembre 1882. Dès 1399, on signale une tapisserie française représentant l'*Histoire de Bonne Renommée*. (Guiffrey, *Histoire générale de la Tapisserie*; section française, p. 19).



Le Triomphe de l'Amour. Gravure tirée des *Triomphes* de Pétrarque. Venise, 1493.

forment un ensemble plus considérable encore (1). Des bas-reliefs du Louvre et de la collection Davillier nous les montrent traduits en bronze; d'autres bas-reliefs conservés au dôme de Gratz (2), au Louvre et dans la collection de M. Malcolm (3) en offrent une interprétation en ivoire. La filiation de ces nombreuses traductions n'est malheureusement pas encore établie : on ignore d'après quelles données les artistes ont complété le texte du poète.

Dans sa description du plus saisissant de ces Triomphes, celui de la Mort, Pétrarque est resté fidèle à l'idéal antique. Le laid lui fait horreur; en digne héritier des Grecs et des Romains, il voit dans la Mort, non l'odieux squelette, mais une femme couverte de vêtements noirs, « una donna involta in veste negra »; loin de décomposer les traits de Laure, la cruelle déesse les transfigure :

Morte bella parea nel suo bel viso.

La plupart des interprètes se sont conformés à cette donnée essentiellement classique. Ce n'est guère que dans l'ivoire de Gratz que le squelette armé de la faux domine le char funèbre; tandis que, par surcroît, quatre autres squelettes, se tenant par la main, ornent les côtés du véhicule. Dans le superbe manuscrit de la Bibliothèque nationale (fonds italien, n° 548), le squelette est assis sur un crâne portant la triple tiare. Ailleurs, la Mort est représentée sous les traits de l'une des Parques, Atropos (4).

Parmi les *Triomphes de la Mort* plus ou moins indépendants du poème de Pétrarque (chez lui chaque triomphe a pour centre un char), nous citerons celui d'Orcagna, au Campo Santo de Pise, une peinture de San Giacomo Maggiore, à Bologne, une autre peinture du quinzième siècle, sous

(1) Vicomte Delaborde, *la Gravure en Italie avant Marc Antoine*, p. 81. — G. Gruyer, *les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole*, p. 76-78.

(2) Dans une dissertation bizarre, spécimen achevé de ce que l'on appelle un cercle vicieux, M. Steinbüchel a cherché à démontrer que ces bas-reliefs, qui datent du quinzième siècle, sont l'œuvre de Nicolas et de Jean Pisano et ont servi de prototype à Pétrarque (*Die Reliquienschreine der Kathedrale zu Gratz*; Vienne, 1856) !

(3) Article de M. Molinier dans la *Gazette archéologique*, 1883, p. 226 et suiv.

(4) Je ne mentionne pas ici la fameuse représentation du *Triomphe de la Mort* organisée par Piero di Cosimo et Andrea del Sarto, car elle eut lieu, non sous Laurent le Magnifique, comme le rapportent une foule d'auteurs modernes (Castelnau, *les Médicis*, t. II, p. 61, etc.), mais bien sous son petit-fils Laurent, duc d'Urbin, c'est-à-dire en plein seizième siècle. La mention seule de la collaboration d'Andrea del Sarto, né en 1488, c'est-à-dire quatre années seulement avant la mort du Magnifique, aurait dû mettre en garde contre cette erreur.

le portique de l'hospice de Palerme; une sculpture du cloître de Sainte-Thérèse à Naples (date, 1361).

Ceci nous amène à dire un mot d'une classe de représentations similaires, qui a joui de la plus grande popularité de ce côté-ci des Alpes pendant tout le



Le Triomphe de l'Amour. Tableau de la collection de M. Cernuschi.

quinzième siècle, les *Danses des Morts*. Comment l'Italie a-t-elle accueilli cette association bizarre d'éléments comiques et d'éléments tragiques? comment son goût, formé à l'école des Grecs et des Romains, s'est-il accommodé d'une conception tour à tour profonde et triviale? Il n'est plus permis de nier, après les recherches récentes, que les champions de la Renaissance aient refusé d'admettre une donnée en contradiction avec tous leurs principes. C'est tout au

plus si l'on trouve en Italie une demi-douzaine de compositions inspirées des *Danses macabres,* et encore la majeure partie d'entre elles appartiennent-elles aux provinces septentrionales, en relations incessantes avec la Suisse et l'Allemagne (fresques de l'église Saint-Bernardin, à Clusone, de l'église Saint-Lazare, à Côme, de Pisogne; fresques détruites du palais de la Ragione à Ferrare, de l'église Saint-Benoît dans la même ville). On remarque en outre une sorte de procession mortuaire à Penzolo di Valle, deux squelettes mitrés à Riviera di Orta; un squelette en présence de deux saints à Omegna (1).

Une forme différente du même mythe, la *Légende des trois morts et des trois vifs,* ne compte en Italie que deux représentations, d'ailleurs antérieures à l'époque qui nous occupe : une fresque de Subiaco, et une autre, bien connue, au Campo Santo de Pise.

Cependant la Renaissance avait l'esprit trop porté aux choses sérieuses pour ne pas arrêter ses méditations sur les graves leçons de la mort, et, les circonstances l'exigeant, elle n'hésitait pas à mettre en scène l'implacable déesse. La Mort figure dans une des fresques de Giotto, à Assise, dans le *Jugement dernier* de Signorelli, dans une peinture du même maître, également à Orvieto, au couvent de Saint-Antoine. On la rencontre en outre dans un certain nombre de miniatures et de gravures, dans des livres d'heures et dans les éditions de l'*Art de bien mourir* de Savonarole (2). Quelques artistes se sont même plu, sans nécessité apparente, à se servir de têtes de morts en guise d'emblèmes, on pourrait presque dire d'ornements (tombeaux du cardinal de Portugal à San Miniato, de Jeanne d'Aragon, dans l'église de Monte Oliveto, à Naples; portail de la Madonna dei Miracoli, à Brescia, etc.). L'éminent médailleur vénitien Jean Boldu leur a donné un sens plus profond et une forme plus harmonieuse : dans une de ses médailles, deux enfants réfléchissent, appuyés sur un crâne. Ce motif a été reproduit dans un des bas-reliefs de la Chartreuse de Pavie, et, avec des variantes, dans la gravure d'un maître florentin anonyme (3). Nous voilà dans la véritable donnée de la Renaissance.

La défaveur qui s'attache au vaste cycle de la Mort s'étend à la caricature, cette forme inférieure de l'art. Avec l'élévation de sentiments qui les

(1) Voir l'intéressant travail de M. Pierre Vigo, *le Danze macabre in Italia;* Livourne, 1878, et le compte rendu que j'ai consacré à cette publication dans la *Revue critique d'histoire et de littérature,* 1879, t. I, p. 35-43.

(2) Gustave Gruyer, *les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole,* p. 63, 67, 75, 79, 82.

(3) Vicomte Delaborde, *la Gravure en Italie avant Marc Antoine,* p. 203.

caractérise, la gravité et la dignité des mœurs publiques, les Italiens peuvent bien se permettre de loin en loin quelque trait piquant; mais ils sont trop pénétrés de la tradition classique pour laisser pénétrer le comique dans le sanctuaire de l'art. Rien ne marque mieux la différence entre leur



La Mort et le mourant. Gravure extraite de l'*Art de bien mourir,* de Savonarole.

manière de voir et celle de leurs voisins, aussi bien de race latine que de race germanique. Alors même que les gouvernements se servent de l'art comme d'une arme de combat (1), les artistes italiens, au lieu d'exagérer les défauts de leurs victimes, de leur prodiguer les attributs grotesques, de charger en un mot, se bornent à les représenter au naturel. Un sculpteur modèle-t-il l'effigie de Sigismond Malatesta, qui doit être brûlée publiquement,

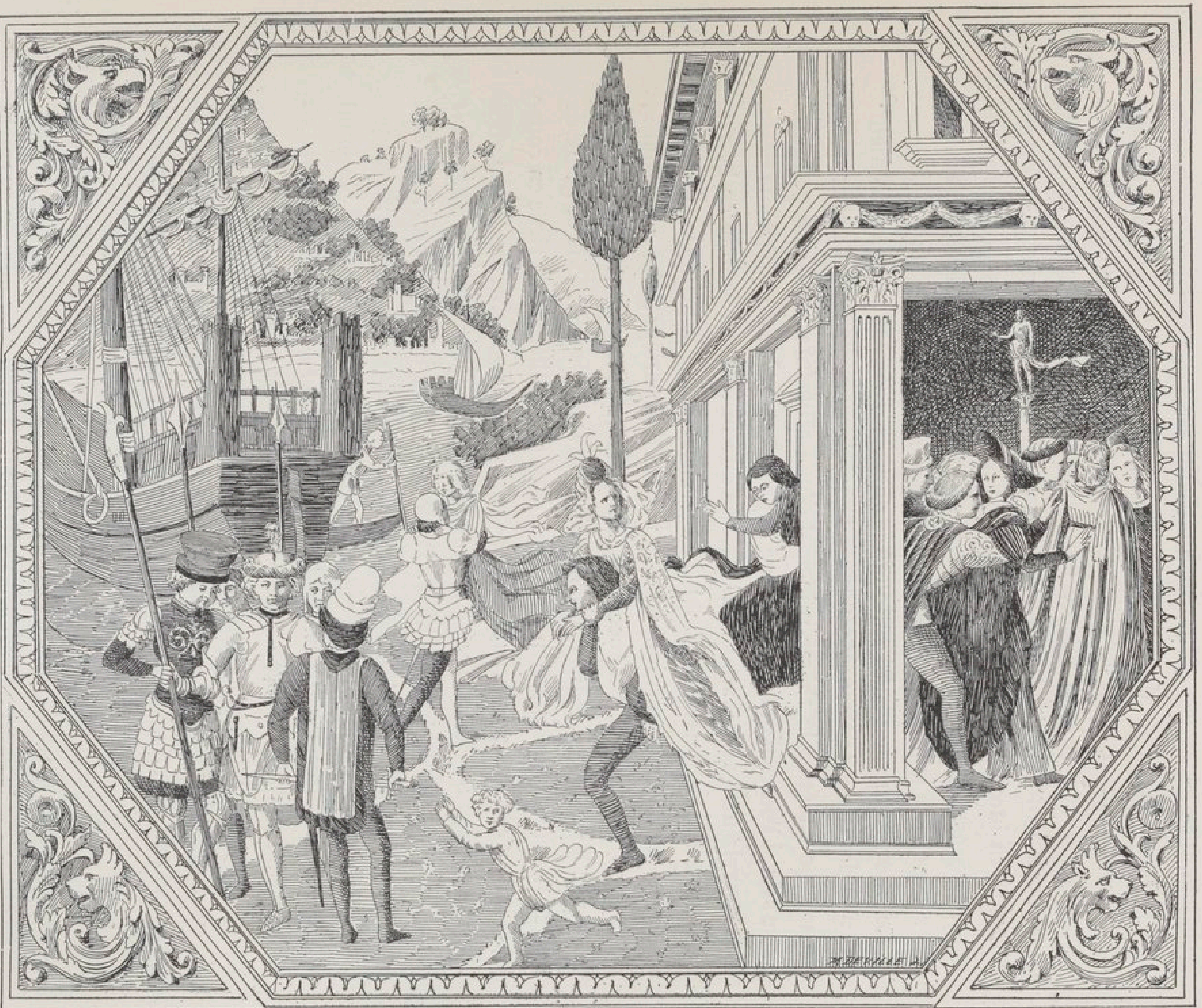
(1) Voy. mes *Précurseurs de la Renaissance,* p. 131, 132.

un peintre trace-t-il sur une feuille de papier le portrait d'Antonio Beccadelli, l'auteur de l'*Hermaphrodite,* auquel de zélés prédicateurs réservent le même sort, ou bien éternise-t-il sur les murs du Palais Vieux de Florence les traits des assassins de Julien de Médicis, il recherchera la vérité de la reproduction, non la grimace qui provoque le gros rire; la caricature est dans l'intention, non dans l'exécution. Dans sa marche ascendante vers la noblesse et la beauté, l'Italie de la Renaissance ne pouvait que proscrire toute tendance propre à la détourner de son idéal.



Face et revers d'une médaille de Boldu, représentant le portrait de l'auteur et des enfants assis près d'une tête de mort.

L'originalité d'une école n'est pas en raison de la variété des sujets qu'elle s'applique à interpréter. On peut soutenir, avec plus de justesse, que la nécessité pour un artiste de s'exercer dans un thème déjà traité par ses prédécesseurs l'oblige à surexciter ses facultés natives et à tenter un de ces efforts par lesquels l'art se renouvelle sans cesse. Un sujet ne s'épuise pas. Que de fois les statuaires grecs n'ont-ils pas consacré leur ciseau à la glorification de Zeus, d'Athéna ou d'Apollon! Se sont-ils répétés, et l'idée est-elle jamais venue à un juge éclairé d'accuser l'art religieux des Grecs de monotonie? De même, sur tant de maîtres, — je parle des artistes dignes de ce nom, — qui depuis quinze siècles et plus ont entrepris d'illustrer les grandes scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, en est-il deux qui les aient conçues dans les mêmes données? Seuls, les Byzantins et leurs disciples ont fait de l'immobilité la condition première de l'art.



L'Enlèvement d'Hélène. Attribué à Benozzo Gozzoli. Galerie nationale de Londres.

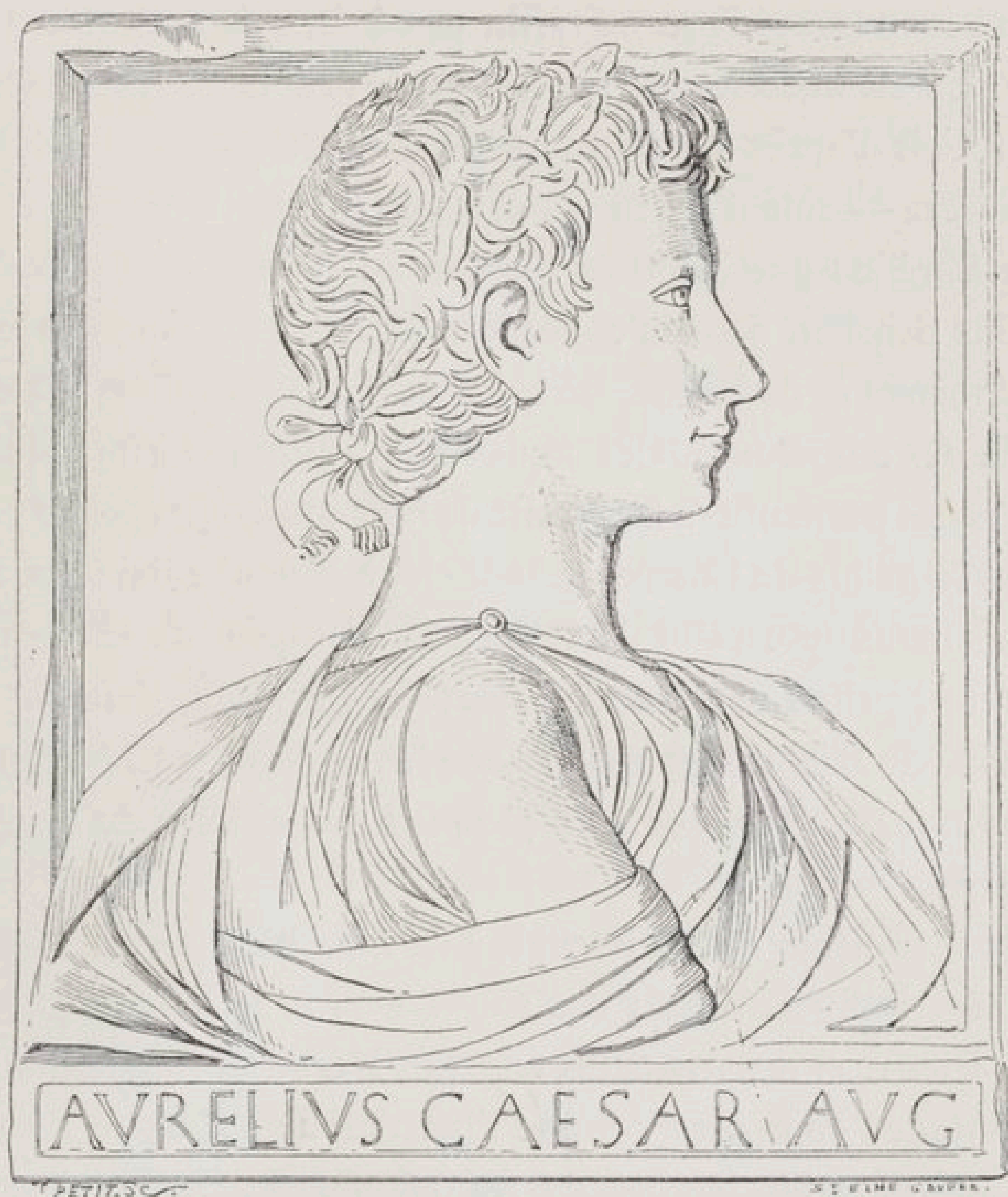
Que l'on se place au point de vue de l'exécution technique ou à celui du style, la mise en œuvre de motifs nouveaux est donc également étrangère aux progrès de l'art. Mais nous estimons que dans l'appréciation d'une époque ou d'un artiste l'invention poétique mérite aussi de compter pour quelque chose. Dès lors, que de faces, auparavant inconnues, de l'imagination italienne la découverte du monde antique n'était-elle pas appelée à mettre en lumière! Que de mythes gracieux, de croyances profondes, de hautes leçons de patriotisme ou de vertu, que de figures glorieuses n'allaient pas reconquérir leur place dans les arts du dessin!

Les motifs empruntés à l'antiquité se glissent d'abord, assez timidement, dans le domaine de l'ornementation. Il se passera du temps avant qu'un artiste ose en faire le thème principal d'une sculpture ou d'une peinture. Je ne sais si l'on réussirait, pour toute la première moitié du quinzième siècle, à découvrir une autre statue de divinité que le bizarre Amour en bronze de Donatello, au musée national de Florence. Dans la peinture, les sujets antiques font leur apparition sur les coffres de mariage, ces « cassoni », dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler l'importance. Un peintre florentin, lié avec les Médicis, Dello, semble avoir mis à la mode ce genre de représentations. La collection Campana était particulièrement riche en compositions mythologiques provenant de « cassoni ». Nous citerons parmi elles *Jupiter et Éaque*, l'*Histoire de Pasiphaé, Thésée et Ariadne*, le *Jugement de Pâris*, l'*Enlèvement d'Hélène, Énée et Didon*, l'*Histoire de Lucrèce*, la *Vestale Tuccia*, l'*Histoire de Virginie*. A l'hôtel de Cluny, on remarque *Didon recevant les envoyés d'Énée*, et l'*Histoire d'Énée;* à la National Gallery de Londres, l'*Enlèvement d'Hélène*, attribué à Benozzo Gozzoli; au musée Buonarroti, à Florence, *Narcisse auprès de la source;* dans la galerie Colonna, à Rome, l'*Enlèvement des Sabines* (1). Déjà, le titre seul de ces compositions tend à le prouver, le sujet intéresse par lui-même, et non plus par la moralité qu'il est permis d'en tirer. Si l'*Histoire de Lucrèce* offre une noble leçon à l'adresse de la jeune épouse, l'*Enlèvement d'Hélène* n'ira-t-il pas droit contre un tel but? Mais qu'importe! cette fable est consacrée par l'antiquité, on ne lui en demande pas davantage.

Bientôt, les artistes supérieurs s'attaquent à leur tour aux scènes de la Fable ou de l'histoire ancienne. Ils y trouvent l'occasion de représenter des

(1) L'éminent professeur zurichois G. Kinkel a consacré une curieuse étude aux peintures des coffres de mariage, dans sa *Mosaik zur Kunstgeschichte;* Berlin, 1876, p. 368-401.

figures nues et par suite de faire parade de leurs connaissances anatomiques. Les sollicitations des Médicis aidant, ils consacrent des fresques, des statues monumentales à ces divinités de l'Olympe qui, après un si long exil, viennent remonter sur leur piédestal. Le tendre et naïf Botticelli est un des premiers qui se soient attachés à l'interprétation de sujets antiques. La



Buste d'Aurélien. Bas-relief de Mino de Fiesole. Musée national de Florence.

Naissance de Vénus, la *Calomnie d'Apelle,* la *Fortitudo,* le *Triomphe de Jugurtha,* l'*Amour entouré de nymphes,* le *Triomphe de l'Amour, Thésée et Ariadne,* des *Vénus* dans toutes les attitudes, et une infinité d'autres compositions analogues témoignent de ses efforts, plus persévérants qu'heureux, car rien n'est plus moderne, et nous ne lui en faisons pas un crime, que ces prétendues figures grecques et romaines. Pollajuolo, génie plus rude et plus vulgaire, entreprend de célébrer les *Exploits d'Hercule;* Signorelli peint, probablement pour Laurent le Magnifique, le *Triomphe*

de Pan, du musée de Berlin, tandis que Bertoldo modèle sa *Bataille mythologique*, et le jeune Michel-Ange son *Combat des Centaures et des Lapithes*.

Ces sujets, plus ou moins légers, faisaient les délices des amateurs. Les municipalités plaçaient leur idéal plus haut et demandaient à l'antiquité des enseignements de nature à développer les vertus publiques.

L'élément iconographique ne tarda pas à être associé aux compositions mythologiques et historiques. De bonne heure la Renaissance se plut à représenter, soit d'après des monuments authentiques, — bustes, médailles, pierres gravées, — soit d'après ses propres inspirations (par exemple : les portraits d'Aurélien par Mino de Fiesole, au Musée national de Florence, et de Publius Scipion, dans la collection Rathier), les hommes les plus marquants d'Athènes et de Rome, héros, poètes, philosophes, orateurs, et surtout la série des empereurs. Ces copies ou restitutions s'introduisirent dans les demeures des particuliers (portraits de huit empereurs peints par Vincenzo Foppa dans le palais de Cosme de Médicis, à Milan) aussi bien que dans les palais municipaux (portraits de César, de Pompée, de Cicéron, de Caton d'Utique, etc., peints par Taddeo Bartoli, en 1414, dans la chapelle de l'hôtel de ville de Sienne), et même dans les églises : la Chartreuse de Pavie notamment nous montre sur sa façade les médaillons de quarante empereurs au moins.

Tel était le prestige qui s'attachait à ce titre d'empereur que les artistes représentèrent indifféremment des souverains illustres, Auguste, Trajan, Antonin le Pieux, et des monstres tels que Néron et Caracalla (1). L'Empire germanique, considéré comme l'héritier de l'Empire romain, profita dans une mesure considérable de cet engouement! On s'est exagéré sa faiblesse pendant l'époque qui nous occupe. Edgar Quinet me semble dans le vrai quand il nous montre du vivant de Maximilien, « un empereur sans troupes, sans argent, balancer toutes les forces du roi de France par le seul fantôme du Saint-Empire. Quand l'empereur, ajoute-t-il, eut une armée (ce qui arriva sous Charles-Quint), l'équilibre fut entièrement rompu; la victoire de Marignan devait nécessairement aboutir à la bataille de Pavie (2). »

L'antiquité et le moyen âge ont une part égale à un autre thème que les artistes de la première Renaissance ont traité avec amour; l'une a fourni le

(1) Armand, *les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, passim.
(2) *Les Révolutions d'Italie*, liv. II, chap. VI.

type du héros, l'autre l'a mis en scène : nous voulons parler de la belle légende connue sous le nom de *Justice de Trajan.* L'empereur, nous raconte-t-on, partait pour une expédition militaire quand une veuve l'arrêta et lui demanda justice du meurtre de son fils. « Je te ferai justice, répond Trajan, quand je reviendrai. — Et si tu ne reviens pas? — Frappé de ces paroles, il descend de cheval et juge lui-même l'affaire. » Après le travail si érudit et si lumineux de M. Gaston Paris (1), il ne nous reste qu'à signaler ici, à côté des tapisseries de Berne, où la *Justice de Trajan* est représentée d'après les peintures (perdues) de Rogier van der Weyden, à l'hôtel de ville de Bruxelles, quelques ouvrages italiens illustrant la même légende. C'est tout d'abord le chapiteau historié du palais ducal de Venise (2). Puis viennent, dans l'ordre chronologique, les peintures de Vincenzo Foppa, dans le palais de Cosme de Médicis, à Milan ; elles représentaient « le storie della vita di Trajano imperatore (3) » ; nul doute que la scène de la veuve n'y figurât. Cette scène, nous la retrouvons dans les fresques de Pinturicchio, dans l'appartement Borgia (4), et enfin dans une médaille du seizième siècle, probablement exécutée de ce côté-ci des Alpes (5).

Dans l'interprétation de l'antiquité, que l'on envisage le style même des compositions, ou simplement ce que l'on peut appeler la couleur locale, les sculpteurs ont sur les peintres une avance d'un demi-siècle au moins. Aussi bien ne leur demande-t-on le plus souvent que de représenter des figures isolées, tandis que leurs confrères devront connaître, outre le costume, le mobilier, l'encadrement architectural, bref une infinité de détails avec lesquels il n'était guère aisé de se familiariser alors. Si Donatello et Ghiberti savent déjà draper une figure à l'antique, avec toute la correction désirable, Mantegna, c'est-à-dire un maître dont la vie s'est prolongée jusqu'au commencement du seizième siècle, sera le premier peintre capable de donner à une scène de l'histoire romaine son caractère véritable : types, mimique, costumes, armes, attributs, ornements et jusqu'à l'esprit même de la composition, tout témoigne de sa profonde connaissance de l'antiquité. Ses contemporains, au contraire, et je n'en excepterai pas Raphaël

(1) *La Légende de Trajan* (Mélanges publiés par l'École des hautes études; Paris, 1878).
(2) *Annales archéologiques*, de Didron, t. XVII, p. 202, 296, 305.
(3) Vasari, éd. Milanesi, t. II, p. 448.
(4) Pistolesi, *Il Vaticano descritto,* t. III, pl. XXXIX.
(5) *Trésor de numismatique et de glyptique, bas-reliefs*, 2e partie, pl. XXV.

pendant sa période ombrienne, ne possèdent encore que les notions les plus vagues sur la Grèce et la Rome d'autrefois. On peut citer comme exemples des plaisants anachronismes commis par les maîtres les plus éminents, deux compositions, l'une de Masolino, l'autre attribuée à Benozzo Gozzoli : les Hébreux de l'un n'ont rien à envier aux Troyens de l'autre; il est impossible d'imaginer travestissement plus bizarre. On remarquera d'autre part l'habileté avec laquelle les deux maîtres ont copié les édifices grecs ou romains : dès lors l'imitation de l'architecture et de l'ornementation antiques est de règle même pour les peintres en apparence les plus réfractaires aux influences classiques (1).

Pour apprécier pleinement l'influence de l'antiquité sur le domaine des idées et des formes, il est nécessaire de rappeler également quel monde d'emblèmes, d'allégories, de personnifications, les monuments romains subitement retrouvés ont ouvert à l'imagination du quinzième siècle. Génies, Victoires, Renommées, Heures, Parques, Saisons, fleuves représentés sous les traits de vieillards, villes représentées sous ceux de jeunes femmes, colonnes triomphales, rostres, trophées, attributs de toute sorte, que d'éléments pittoresques, que de ressources oratoires, ajoutés au legs du moyen âge! On pardonne à la Renaissance d'avoir cédé à des préoccupations archéologiques et littéraires : c'étaient trop de trésors conquis en trop peu de temps.

Quel parti les artistes de la première Renaissance ont-ils tiré des ressources qui appartenaient en propre à leur temps, comment ont-ils interprété les grands événements de l'histoire contemporaine, mis en lumière les vertus publiques, les affections domestiques, les mœurs, si pittoresques, de l'Italie du quinzième siècle? Telle est la question qui nous reste à résoudre pour compléter l'analyse des traits constitutifs de l'art italien à la veille des guerres qui allaient bouleverser la Péninsule et l'Europe. Malheureusement, la puissance d'évocation qui caractérise le quinzième siècle, sa facilité à s'assimiler les souvenirs de l'antiquité et à s'absorber en eux lui ont fait oublier de se peindre lui-même. Ses luttes, ses fêtes, ses grandes démonstrations religieuses ou patriotiques ont vainement sollicité l'attention de ses sculpteurs ou de ses peintres : le passé seul a le privilège de les intéresser : sur un ensemble de fresques et de tableaux, de sculptures, de gravures, de médailles, se chiffrant par des milliers de monuments, on a de la

(1) Voy. mes *Précurseurs de la Renaissance*, p. 98-103.

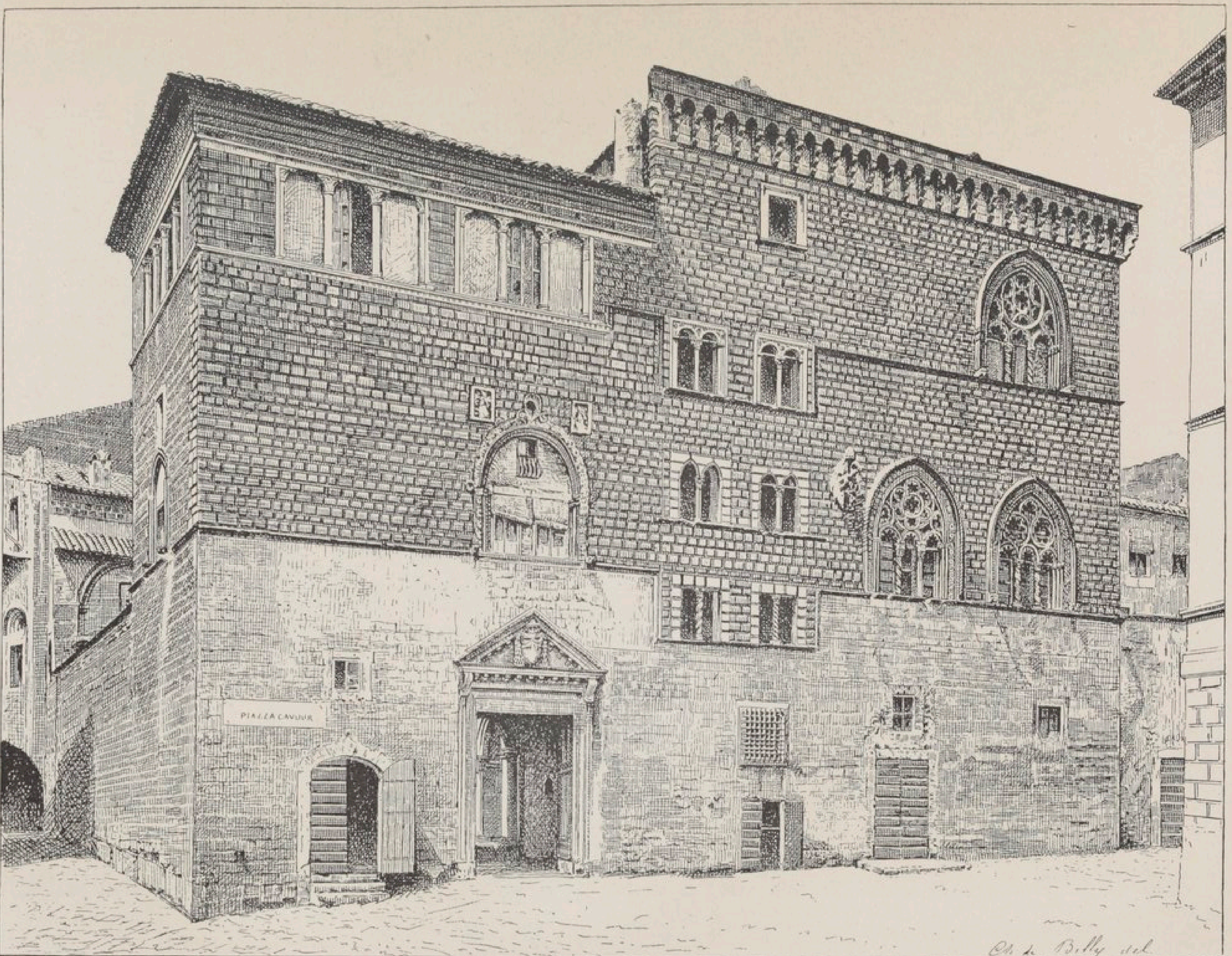
peine aujourd'hui à en découvrir une cinquantaine consacrés à des sujets contemporains : citons les batailles de Paolo Uccello, les fresques du palais de Schifanoja, représentant les fêtes des princes d'Este, les fresques de l'hospice de Santo Spirito, avec les principaux traits de la vie de Sixte IV, la nomination par le même pape de Platina au poste de bibliothécaire, les victoires d'Alphonse d'Aragon, sur l'arc triomphal de Naples, la conjuration des Pazzi, dans la médaille de Pollajuolo, les différents épisodes de la mort de la femme de Jean Tornabuoni, dans les bas-reliefs de Verrocchio, au Musée national de Florence, et un petit nombre de représentations analogues, d'une moindre valeur, contenues notamment dans des tapisseries. Sans les compositions religieuses dans lesquelles les artistes ont donné aux patriarches ou aux saints les traits et le costume des hommes de leur temps, sans leurs portraits, heureusement assez nombreux, nous ne pourrions restituer que par des textes la physionomie d'un siècle où les arts du dessin ont tous déployé une fécondité sans pareille.

Lorsque, pendant le mémorable pontificat de Léon X, la Renaissance atteint son apogée, parmi les différentes formes de l'art, il n'en reste plus une seule qui ait quelque supériorité à envier à ses rivales : aussi la postérité, embarrassée de choisir entre les grands noms qui personnifient chacune d'elles, a-t-elle pris le parti de confondre, dans une commune admiration, Bramante, Michel-Ange et Raphaël. Mais pour célébrer leur triomphe au même instant et sous les auspices du même Mécène, tous les arts ont-ils passé par les mêmes vicissitudes, et n'y a-t-il pas lieu de distinguer entre les services rendus par les différentes classes d'artistes? Tous les précurseurs, en un mot, se sont-ils révélés simultanément et ont-ils réalisé des progrès identiques? L'histoire nous apprend qu'il suffit de l'impulsion donnée par un homme de génie pour rompre, à chaque instant, l'équilibre entre les arts rivaux. Le quinzième siècle est loin d'avoir dérogé à cette loi. Aussi, après en avoir examiné les caractères généraux, devons-nous en passer en revue les manifestations principales, en commençant, comme de droit, par celle qui fait la loi aux autres, l'architecture.

Comparés aux architectes et aux sculpteurs, les peintres du quinzième siècle nous semblent avoir résolu le moins de problèmes. La chapelle des Pazzi, le palais Ruccellai, et telle statue de Donatello peuvent déjà se mesurer avec les chefs-d'œuvre de Bramante et de Michel-Ange. Quelle différence,

au contraire, entre les plus belles fresques du quattrocento et les Stances de Raphaël! On y chercherait en vain la pureté et l'ampleur, l'intensité de vie, le sentiment dramatique, la belle ordonnance qui caractérisent l'Urbinate. Le génie individuel des Brunellesco, des Alberti, des Donatello, des Giacomo della Quercia, des Ghiberti, des Luca della Robbia, est certainement pour beaucoup dans leur supériorité sur les peintres de leur temps. Mais il ne suffit pas à expliquer un écart si considérable. L'influence de l'antiquité, telle en est, très certainement, la cause principale. Les architectes et les sculpteurs avaient la ressource de copier directement les édifices et les statues ou bas-reliefs laissés par les anciens; tandis que, les monuments de la peinture antique ayant presque tous disparu, les peintres se voyaient réduits à étudier des ouvrages exécutés par un procédé absolument différent du leur. Est-il surprenant que chez eux l'assimilation ait été plus lente?

Dans l'architecture, la première préoccupation des chefs de la nouvelle école semblait devoir être de secouer le joug du style gothique. Leur patriotisme d'Italiens et leur culte pour l'antiquité ne leur montraient-ils pas également en lui un étranger, un ennemi? Chez les deux plus grands champions de la Renaissance, Brunellesco et Alberti, tel est le dédain professé pour l'ogive qu'ils font semblant d'ignorer jusqu'à son existence; l'effort de leur science et de leur imagination leur suffit pour ressusciter l'architecture romaine, qui apparaît subitement, armée de pied en cap, prête à entreprendre pour la seconde fois la conquête de l'univers. Mais tous leurs disciples n'ont pas la même puissance d'évocation. Il leur faut d'ailleurs compter avec les habitudes des populations qui, sur beaucoup de points, ont fini par s'attacher au style gothique et à le considérer comme le style national par excellence. D'autre part, comment ne pas continuer dans la donnée des architectes primitifs tous les monuments, aux trois quarts achevés, que le moyen âge a légués au temps nouveau? Nous avons la joie de constater qu'ici encore la première Renaissance a fait preuve, dans la plupart des cas, de cet esprit de conciliation qui compte parmi ses plus beaux titres de gloire. Si Filarete, dans son *Traité d'architecture*, peste contre ce qu'il appelle « questa praticuccia » et maudit ceux qui l'ont importée en Italie, il n'en voûte pas moins en tiers point les fenêtres de l' « Ospedale maggiore » de Milan. Francesco di Giorgio Martini, invité, en 1490, à faire connaître son opinion sur l'achèvement de la cathédrale milanaise,



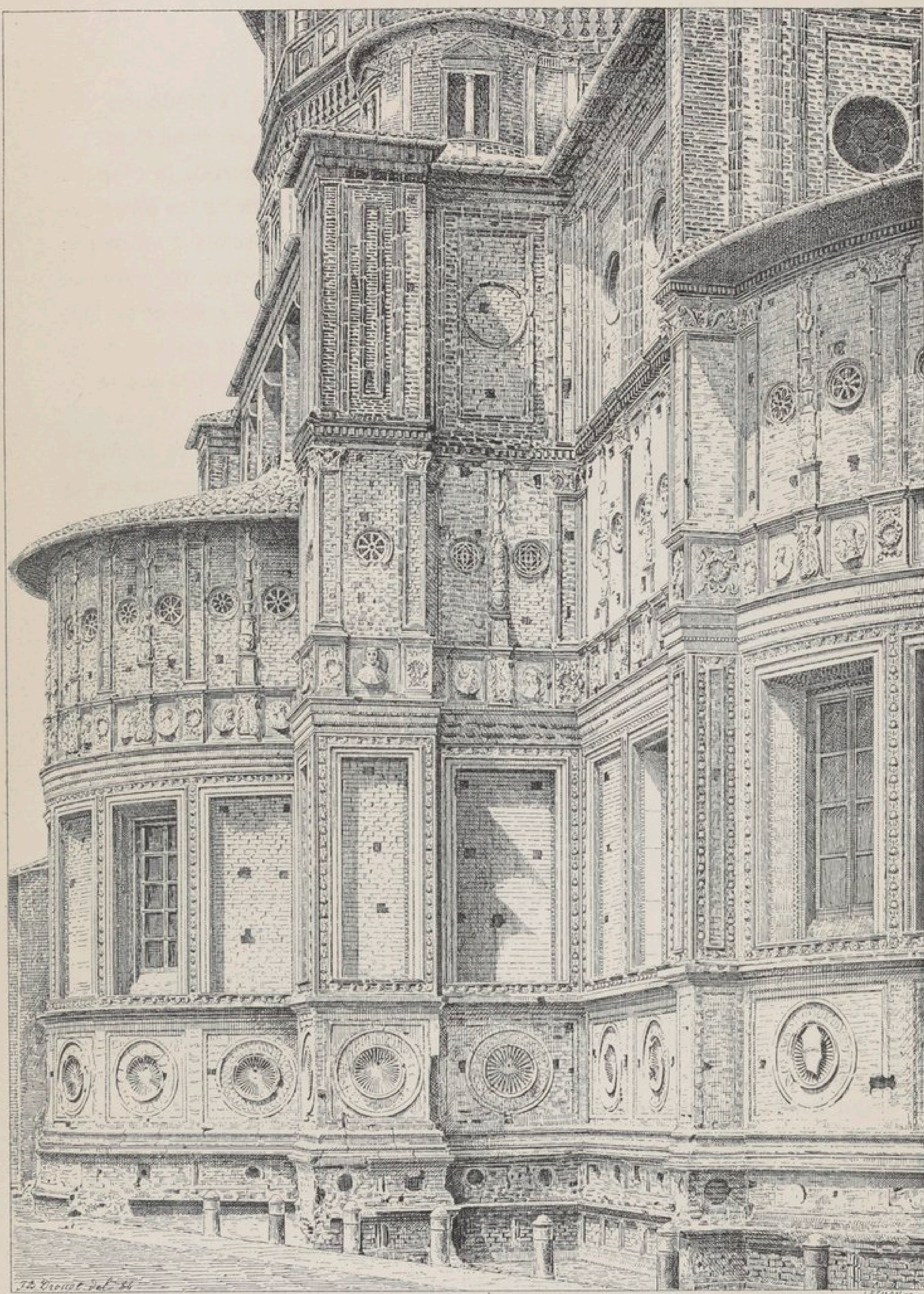
Un monument de transition : le palais Vitelleschi, à Corneto.

déclare formellement que les ornements nouveaux doivent cadrer avec les anciens (1). Les architectes de la cour du palais ducal de Venise font alterner l'ogive avec le plein cintre, et un grand nombre de leurs confrères s'occupent, comme eux, de ménager la transition. Alors même que l'on a répudié l'ensemble des règles qui constituent la raison d'être du style ogival, l'ogive conserva longtemps encore sa vogue, ne fût-ce que comme motif de décoration. Ces tentatives de conciliation ne contribuent pas médiocrement au charme de tant d'édifices de la première Renaissance. Le seizième siècle italien lui-même s'est d'ailleurs montré beaucoup moins exclusif qu'on ne l'admet d'ordinaire; dans combien d'églises ou de palais les souvenirs du moyen âge ne se marient-ils pas à ceux de l'antiquité!

L'Italie de la Renaissance, mieux partagée que la France, l'Allemagne, les Pays-Bas, l'Espagne, a excellé dans l'architecture religieuse autant que dans l'architecture civile. Alors même que Brunellesco et Michel-Ange n'eussent pas, en créant les coupoles de Santa Maria del Fiore et de Saint-Pierre, livré à la postérité des modèles que celle-ci ne s'est pas lassée de copier, de combien de sanctuaires admirables le père de l'architecture moderne n'a-t-il pas doté sa patrie : San Lorenzo, Santo Spirito, la Cappella dei Pazzi, la Badia de Fiesole; les uns sévères et grandioses, comme les basiliques des premiers chrétiens, les autres sobres et élégants, pleins d'intimité et de recueillement! Telle est la masse et l'importance des problèmes résolus avec une incomparable sûreté par ce noble génie (dans la Cappella dei Pazzi, par exemple, il est déjà aussi près de l'antiquité que n'importe quel architecte du seizième siècle), que ses successeurs ont été comme dispensés pendant plusieurs générations de tout effort intellectuel.

L'idée chrétienne ne se retrouve pas chez Alberti au même degré que chez Brunellesco. Son église Saint-François de Rimini est bien un temple païen, et ses contemporains ne se sont pas trompés en l'appelant « il Tempio Malatestiano », le temple des Malatesta. Le moment d'ailleurs approche où la Toscane, comme épuisée par sa fécondité, s'en remet à d'autres provinces du soin d'appliquer les lois qu'elle a découvertes. Dans la seconde moitié du quinzième siècle, nous verrons encore surgir à Arezzo le charmant portique de Santa Maria delle Grazie, par Benedetto da Majano, à Prato, la Madonna dei Carceri, la plus noble et la plus harmo-

(1) Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte;* Bonn, 1867, p. 152.



L'église Santa Maria delle Grazie, à Milan.

nieuse création de Giuliano da San Gallo; à Cortone, la Madonna del Calcinajo, de Francesco di Giorgio Martini, œuvre correcte, mais froide; à Rome, enfin, les églises des Saints-Apôtres, de Saint-Augustin, la chapelle Sixtine, la façade de Sainte-Marie du Peuple, et plusieurs autres constructions en général assez timides, dues à des architectes toscans d'un mérite inférieur. Puis la Lombardie entre en scène, et le magicien qui s'appelle Bramante nous séduit et nous éblouit tour à tour par sa grâce et sa fantaisie inexprimables, qualités auxquelles viendront s'allier la majesté et l'éclat après que l'artiste se sera fixé à Rome. Des chefs-d'œuvre tels que la cathédrale de Pavie, la sacristie de San Satiro et l'église de Santa Maria delle Grazie, à Milan, consacreront ce nouvel essor de l'art de bâtir. L'emploi de matériaux inconnus ou du moins dédaignés en Toscane secondera les tentatives de l'École lombarde : désormais la terre cuite luttera avantageusement avec la pierre de taille.

Dans l'architecture civile, et notamment dans la construction des palais, l'École florentine se montre plus attachée à la tradition. Le Palazzo Vecchio est pour longtemps son idéal. Aux yeux de Brunellesco et de Michelozzo, la demeure d'un patricien doit tenir de la forteresse : il faut que les habitants puissent à la rigueur soutenir un siège derrière les bossages gigantesques de la façade; d'ouvertures, on n'en pratique que le nombre strictement nécessaire. Quant à la décoration, ce n'est que dans l'intérieur qu'elle peut se développer. Ces préoccupations d'un autre temps percent jusque dans l'admirable palais Strozzi, qui appartient cependant déjà aux dernières années du quattrocento.

A cette conception étroite, Alberti oppose le palais Ruccellai, et Rossellino le palais Piccolomini, à Pienza, avec leurs façades si élégantes et si riantes, sur lesquelles les trois ordres se développent nettement. Les fenêtres sont plus nombreuses, plus larges et plus ornées; un appareil régulier a pris la place des blocs en apparence à peine équarris, dont les Florentins ont emprunté l'idée à leurs ancêtres les Étrusques. L'air et la lumière pénètrent à flots dans ces habitations déjà véritablement modernes. A Urbin, l'architecte dalmate Luciano da Laurana fait un pas de plus : par la finesse des profils, par l'ampleur et l'harmonie de l'ensemble, il prépare l'avènement de Bramante, qui portera ses théories à leur perfection, dans la Lombardie d'une part (palais de Milan et de Vigevano), à Rome de l'autre (palais de la Chancellerie, de Saint-Blaise, de Raphaël, palais Giraud, etc.).

En même temps, à Vérone, Fra Giocondo prélude, par le Palazzo del Consiglio, au luxe décoratif qui sera le trait distinctif de l'École vénitienne. Cependant, malgré le génie de ces maîtres, plusieurs lustres encore se passeront avant que le palais italien acquière cette vie, cette couleur, cet éclat, qui depuis si longtemps en paraissent inséparables. Les colonnes ne feront que fort tard leur apparition sur la façade, et encore, au début, seront-elles le plus souvent engagées dans les murs. Un nouvel effort sera



Grotesques. Nielles de la Bibliothèque nationale.

nécessaire pour rompre la régularité de cette façade, détacher les ailes du centre, accentuer celui-ci au moyen d'un fronton. Rien ne montre mieux combien l'idéal de la première Renaissance diffère de celui du seizième siècle : à ses yeux, les suprêmes qualités de l'art sont la pureté et la fierté. Le siècle suivant, au contraire, recherchera le mouvement, le relief, l'expression de la force et de la passion. L'une rappelle, à son insu, la Grèce; l'autre a pris pour modèle la Rome impériale.

Parmi les architectes du quinzième siècle quelques-uns seulement, les plus éminents, ont pu se pénétrer de l'esprit de leurs prédécesseurs romains et

créer à nouveau dans le style élaboré par ces grands bâtisseurs (l'architecture grecque, ne l'oublions pas, est restée lettre morte pour la Renaissance). Mais il n'en est aucun, voire parmi les plus ignorants et les plus incapables, qui ne se soit jeté avidement, comme sur un trésor ouvert à tous, sur la masse prodigieuse de motifs et d'ornements subitement révélés aux yeux de l'Italie éblouie. Tel qui ne se doutait même pas de ce que l'on entendait par ordres, se crut tenu de faire montre de son culte pour l'antiquité et de son érudition archéologique en prodiguant colonnes, pilastres, oves, palmettes, rosaces, méandres, grecques, sphinx, têtes de lions, trophées, que sais-je encore (1)? Il en altère les proportions, en dénature le sens, les applique de travers, peu lui importe : le jargon dans lequel il s'exprime a quelque ressemblance avec le latin; en faut-il davantage? L'ornementation romaine a séduit l'Italie par sa variété et sa richesse, longtemps avant que la connaissance des lois générales posées par Vitruve fût sortie du cercle d'un petit nombre d'initiés; l'accessoire l'a emporté sur le principal, et ce phénomène se renouvellera en France, dans les Pays-Bas, et en Allemagne lorsque la Renaissance y fera son apparition.

Dans la transformation de l'architecture italienne, le style et les questions esthétiques ou techniques qui s'y rattachent ne sont pas seuls en jeu. De bonne heure l'Italie s'est inspirée de principes plus généraux : la régularité et la symétrie lui ont semblé aussi nécessaires dans la disposition d'une rue, d'une place, d'une ville, que dans celle d'une maison isolée; elle s'est efforcée de compléter l'œuvre des architectes par celle des édiles. Dès 1299, on institue à Florence l'office des rues, places et ponts, dont Dante ne dédaigna pas de faire partie (2). A Rome, les maîtres des rues, les « magistri viarum », s'occupent avec ardeur, à partir du règne de Martin V, de l'embellissement de la cité. Ils règlementent l'expropriation pour cause d'utilité publique et proclament la nécessité de l'alignement. Grâce à leur concours, Sixte IV, en pratiquant à travers le dédale des ruelles romaines des voies de communication larges et régulières, réussit à faire de sa capitale la première ville moderne. Le gouvernement de Ferrare et celui de Milan (3) ne témoignent pas moins de sollicitude pour la ligne droite, si longtemps pros-

(1) M. A. Schmarsow vient de consacrer une étude intéressante au développement des grotesques dans l'art italien (voy. le *Jahrbuch* publié par la direction des musées de Berlin; 1881, p. 131-144).

(2) *Archivio storico italiano*, t. IX, 1869, p. 3 et suiv.

(3) Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, p. 7. Cf. p. 212, 218.

crite. Bref, dans tous les services se rattachant à l'édilité, on prend pour modèle l'admirable organisation des villes antiques.

Ainsi que l'architecture, la sculpture aura besoin de près d'un siècle pour s'assimiler les conquêtes réalisées par ses quatre rénovateurs, Donatello, Giacomo della Quercia, Ghiberti et Luca della Robbia.

Prononcer le nom du grand Donatello, c'est évoquer la fantaisie et la



Buste d'enfant, par Donatello. Collection de M. G. Dreyfus.

grâce souveraines alliées à la verve, à la fougue, à la plus haute puissance dramatique, c'est rapprocher la connaissance la plus approfondie de l'art classique des excès du naturalisme, c'est personnifier l'exubérance de la vie, de la passion, de l'éloquence. Ce prédécesseur, ou plutôt cet émule de Michel-Ange, est à la fois naïf, tendre et terrible; il s'entend à faire vibrer toutes les cordes de l'âme humaine, nous charmant tantôt par les frais éclats de rire de ses adorables enfants, et tantôt nous épouvantant par les drames sublimes de la Crucifixion. Demandez-lui d'exalter l'ascétisme de saint Jean-Baptiste, l'héroïsme de David ou de saint Georges, la rêverie d'un prophète perdu dans ses contemplations et laissant mollement retomber sa main oisive, comme le Pensieroso de Michel-Ange : partout il mettra une égale conviction, une égale originalité. Puis, après avoir créé ces figures

idéales, qui touchent au sublime, il s'attaquera aux contemporains et éternisera leurs traits dans des bustes criants de vérité. Vis-à-vis des ressources techniques de son art, il montre une liberté et une sûreté non moins grandes; nous le voyons également familiarisé avec la sculpture en marbre et avec la sculpture en bronze, avec la ronde bosse, le haut-relief, le bas-relief et ce genre de graffite, dans lequel un simple trait lui sert à produire les effets les plus saisissants, le « stiacciato ».

Les biographes de Donatello nous le montrent simple, modeste, affectueux, ne vivant que pour son art, au point d'abandonner à Cosme de Médicis le soin de renouveler sa garde-robe. En vain on voudrait pénétrer dans l'âme de ce grand poète, sonder les abîmes de sa pensée : seuls, les marbres ont reçu ses confidences. Nous l'y voyons primesautier, dédaigneux de la correction, sacrifiant le détail à l'ensemble, profondément pénétré de l'éloquence des Écritures (ses saints sont bien des saints, sans mélange de réminiscences païennes), alors toutefois qu'il ne nous apparaît pas couronné de roses et poussant des évoés en l'honneur de Bacchus. Le même artiste qui a donné à tant de personnages de la Bible ou de l'Évangile, à David, à Judith, aux prophètes, au Christ et à ses fidèles, leur plus haute expression et en quelque sorte leur forme définitive, nous transporte tout d'un coup en plein paganisme : par leur verve inimitable, leur liberté et leur entrain vertigineux, ses enfants dansant, des cathédrales de Florence et de Prato, rappellent, peut-être même égalent les plus beaux bas-reliefs bachiques de l'ancienne Grèce. Consacre-t-il son ciseau à l'illustration de quelque contemporain illustre, il fixera en traits impérissables la calme majesté du général Gattamelata, le sourire caustique du Pogge, ou l'agitation fébrile de Niccolò da Uzzano. Ici tout est passionné, enflammé, jusqu'aux moindres replis des draperies; ailleurs, devant l'incomparable David au pétase, on croit respirer tous les parfums de l'Orient; de même que devant le Saint Jean-Baptiste on évoque l'image d'un monde de privations, où l'homme ne vit que par la force de la pensée. Seules peut-être, la grâce et les vertus de la femme n'ont pas tenté le ciseau de ce grand dramaturge, le plus original et le plus moderne des artistes du quinzième siècle.

Pour mesurer toute la grandeur de la révolution accomplie par Donatello, rappelons-nous que le Laocoon, les Niobides, les bas-reliefs de Pergame et les principaux autres ouvrages de la sculpture expressive chez les anciens n'étaient pas connus de son temps : c'est dans son

for intérieur qu'il a dû puiser sa science prodigieuse de l'effet dramatique.

L'influence de Donatello a été prodigieuse : à Florence il a suscité des artistes qui, partout ailleurs, auraient brillé au premier rang : Nanni di Banco et Michelozzo. Les peintres, à commencer par Masaccio et Paolo Uccello, n'ont

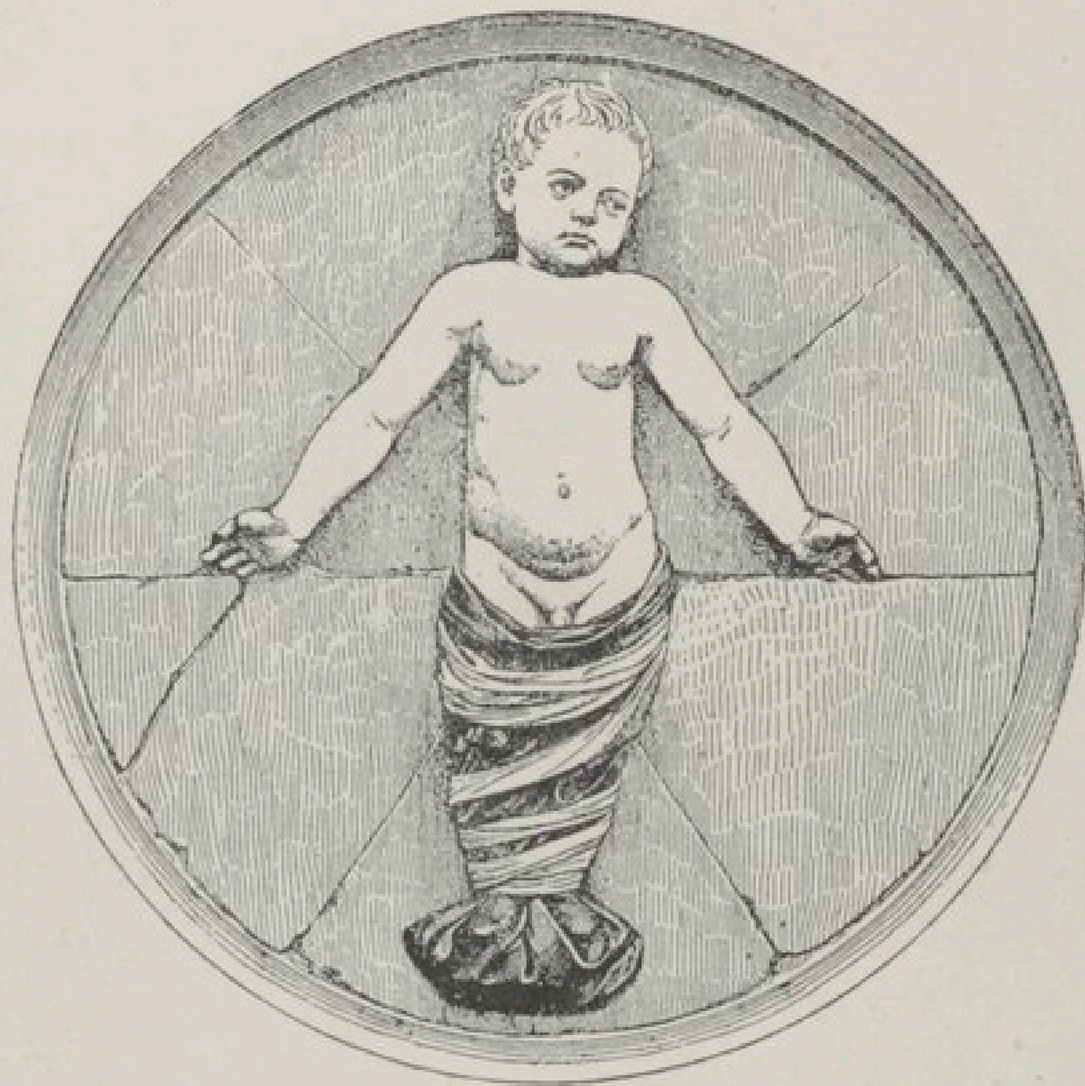


Buste d'enfant, par Donatello. Collection de M. Miller, à Vienne.

pas moins subi son ascendant. S'établit-il à Padoue, il laissera après lui, dans toute la Lombardie, une longue traînée de lumière; un de ses regards a suffi pour fasciner le grand Andrea Mantegna. Et combien Michel-Ange lui-même ne doit-il pas à ce précurseur par excellence, que notre siècle seulement a rétabli dans ses droits!

Plus nuancé, plus châtié, plus élégant, tel est Ghiberti. Ne demandez pas à ce double héritier de la Grèce et du moyen âge l'énergie et la grandeur :

il n'est amoureux que de grâce et de jeunesse. Le laid lui fait horreur; aussi bien n'a-t-il pas de prétentions dramatiques; il lui suffit de créer quelque belle figure d'adolescent ou de jeune fille, de retracer dans un style sobre et attachant les annales du peuple d'Israël, d'entr'ouvrir à nos yeux un coin du Paradis. De même que Donatello, il consulte à la fois la nature et l'antique; mais il apporte dans ces études un goût plus pur, tout comme, dans la finesse de l'exécution, il se souvient sans cesse des pratiques de l'orfèvrerie.



Un enfant trouvé. Par Luca della Robbia. Florence.

Parmi les modèles de l'antiquité, il s'attaque de préférence aux grecs; parmi les inventions des temps nouveaux, il cultive avec une prédilection marquée la perspective, dont il abuse parfois au point de donner à ses bas-reliefs l'aspect de tableaux à plusieurs plans. Quant au moyen âge, il lui emprunte sa foi religieuse, sa poésie empreinte de mysticisme, son amour de l'idéal. Un artiste aussi éclectique n'était pas fait pour former école; mais ses œuvres conserveront toujours, à côté de leur haute valeur d'art, un intérêt historique considérable : elles sont l'expression éloquente de ce siècle de transition et de conciliation.

Luca della Robbia est le coreligionnaire de Ghiberti; il partage sa foi, son idéalisme. Comme lui, il garde du moyen âge ou plutôt des Grecs, dont il ne s'inspira cependant jamais ostensiblement, ce culte de la beauté calme

et sereine, qui va s'évanouir devant les investigations brutales des réalistes florentins; ses Christs, ses Vierges, ses saints sont bien encore des figures divines. Il mêle à ces réminiscences une ampleur, une liberté, une souplesse inimitables. C'est la force disciplinée, contenue, non déchaînée, comme elle



L'Annonciation. Terre cuite émaillée, par Lucca della Robbia. Couvent de la Verna.

l'a souvent été chez Donatello. Les célèbres bas-reliefs du dôme de Florence, les Enfants chantant et dansant, qu'il plaça en regard de ceux de son grand émule, montrent toute la différence des deux génies : ceux de Donatello l'emportent par la fougue, ceux de Luca par le sentiment du rythme et de l'effet décoratif. Il importe de rappeler les titres de Luca, et de son neveu Andrea, comme statuaires, car l'invention de la sculpture polychrome émaillée les a trop souvent fait oublier ; on ne saurait nier que chez les contemporains

cette invention a autrement contribué à populariser le nom de della Robbia que tant de marbres du style le plus élevé.

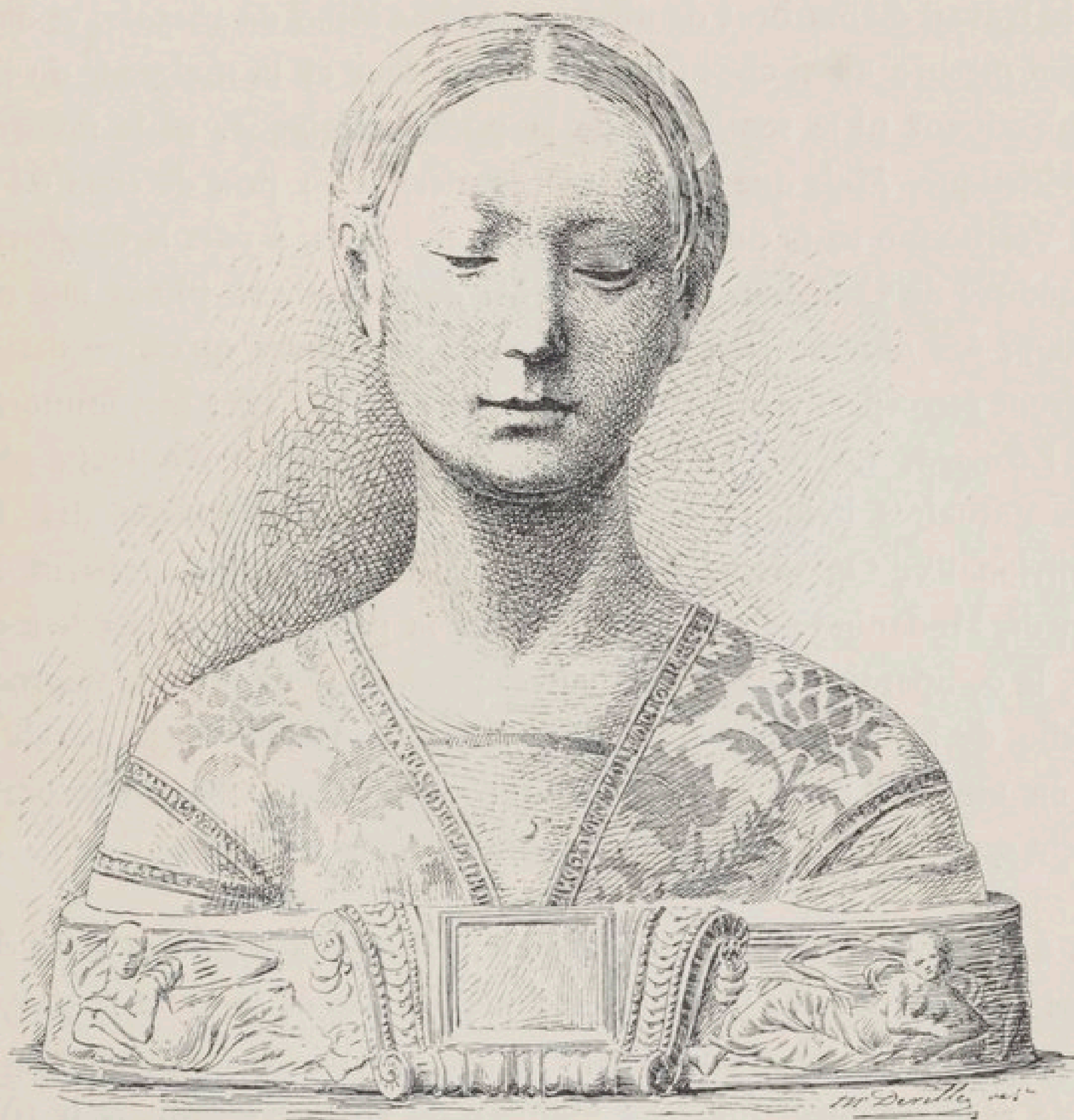
Le Siennois Giacomo della Quercia est avec Donatello l'ancêtre intellectuel de Michel-Ange. Comme son illustre rival florentin, il s'attache à la



Buste de femme. Par Verrocchio. Collection de M. G. Dreyfus.

grande tournure plutôt qu'à l'élégance du détail; l'ampleur, la sévérité, l'austérité, tels sont les mérites à la poursuite desquels il s'acharne. Moins familiarisé que Donatello et Ghiberti avec les chefs-d'œuvre de l'antiquité, il traite ses figures, soit nues, soit drapées, avec autant de liberté qu'eux; il y ajoute une sorte de conviction, qui subjugue sans que l'on

puisse nettement se rendre compte de l'impression produite. Aussi bien entre-t-il plus d'instinct que de science dans l'art de Giacomo della Quercia, et cette circonstance explique pourquoi le sculpteur de la Fonte Gaja, à Sienne, des portes de San Petronio, à Bologne, et du tombeau d'Ilaria del Carotto, à Lucques, n'a pas compté plus de disciples parmi ses contemporains.



Buste de Marietta Strozzi. Par Desiderio da Settignano. Musée de Berlin.

Son action véritable ne se fera sentir qu'un siècle plus tard, lorsque Michel-Ange, qui avait eu l'occasion d'admirer ses sculptures à Bologne et à Sienne, proposera comme but principal à la statuaire la représentation de la force, se traduisant par l'exagération de la musculature et du mouvement.

Tandis que la peinture, comme pour regagner l'arrêt causé par la fin

prématurée de Masaccio, progresse de génération en génération, la sculpture, après l'effort gigantesque des quatre coryphées de l'École toscane, hésite et se recueille. Sans doute, il y a encore bien de la distinction dans les œuvres des deux Rossellino, dans celles de Benedetto et de Giuliano da Majano; chez Desiderio da Settignano, la grâce, — une grâce qui n'est pas exempte de mièvrerie, — et l'émotion s'allient à une extrême liberté dans le travail du marbre; de même que chez Mino da Fiesole, et dans une certaine mesure aussi chez Civitale, la froideur et la maigreur de l'exécution n'excluent ni le sentiment de la poésie élégiaque, ni la finesse de la caractéristique. Mais que sont tous ces mérites au prix de ceux de Donatello! Verrocchio tente un effort de plus; toutefois, à part la magistrale statue équestre de Colleone, il joue le rôle de précurseur plutôt que celui de trouveur; ses œuvres sont plus riches en promesses qu'en résultats; elles s'éclairent rétrospectivement du reflet que jette sur elles son immortel disciple Léonard. La fin du quinzième siècle compte d'ailleurs plusieurs autres statuaires habiles, Sansovino, Ferrucci, le groupe des Italiens septentrionaux, Omodeo, les Mantegazza, Caradosso, Lombardi, Riccio, Leopardi, Modanino, etc. : loin de nous la pensée d'abaisser leur mérite. Seule, la comparaison avec les maîtres prodigieux de la période précédente empêche de les louer sans réserve. Lorsque Michel-Ange paraît enfin, c'est en rentrant dans la voie inaugurée par Donatello et Giacomo della Quercia qu'il mènera la statuaire à son suprême triomphe (1).

On a rarement tenu compte jusqu'ici, dans l'histoire des arts, de l'influence exercée par les procédés techniques : seul, le style a passé pour fonder la suprématie d'une école, d'une nation. Il nous semble nécessaire de réagir contre une telle manière de voir. Examinons le rôle joué au moyen âge par les Byzantins : l'Occident savait exprimer une idée avec autant de force ou de noblesse qu'eux; mais il ignorait l'art de donner aux métaux précieux, à l'ivoire, à la soie un fini aussi grand; il n'en fallut pas davantage pour lui imposer, durant de longs siècles, le joug de l'Orient. La Renaissance italienne, mieux inspirée, ne négligea rien pour développer simultanément tous les procédés et les porter

(1) On trouvera d'excellents résumés de l'histoire de la sculpture italienne dans le *Historical handbook of italian Sculpture,* de M. Charles Perkins (Londres, 1883), et dans le *Cicerone* de J. Burckhardt, édition Bode.

à une commune perfection : son action au dehors, elle ne l'ignorait pas, était en raison de la multiplicité de ses moyens d'expression. Aussi n'est-il pas de technique, quelque raffinée qu'elle soit, dans laquelle elle ne se soit exercée avec la plus entière conviction : l'architecture met en œuvre la pierre, le marbre, la brique; les sculpteurs travaillent le marbre, le bronze, la terre cuite, la terre cuite émaillée, le stuc, l'ivoire, le bois, les métaux précieux, les pierres dures. La peinture se produit sous forme de fresques, de tableaux à l'huile ou « a tempera », de miniatures, de mosaïques, de tapisseries, de broderies, de « sgraffiti », d'émaux, de marqueteries,



Médaille de Niccolò Piccinino, par le Pisanello.

de carrelages de couleur, de vases historiés. La gravure s'attaque avec la même ardeur au bois et au cuivre. C'est là, non seulement assurer la propagation au loin des idées italiennes, c'est encore porter l'art de la décoration à son apogée, en variant les procédés selon la nature du monument qu'ils sont appelés à décorer et en cherchant, par une tentative généreuse, l'harmonie dans la variété et non dans l'uniformité.

Ces réflexions se présentent tout naturellement à l'esprit lorsque l'on considère le succès éclatant d'une branche de la sculpture qui était absolument inconnue au moyen âge, et pour la désignation de laquelle notre temps même est forcé d'employer une périphrase, ce que l'on est convenu d'appeler l'art du médailleur.

L'art du médailleur a pris naissance ou plutôt a été retrouvé dans l'I-

talie septentrionale (1); un peintre célèbre, dont nous aurons plus d'une fois à rappeler les titres, Victor Pisano, de Vérone, surnommé le Pisanello, en a été le restaurateur, on pourrait presque dire l'inventeur. En effet, ainsi que l'a fait observer un juge autorisé, M. Eugène Piot, « ces nouveaux monuments de la numismatique ne tiennent en rien des médailles romaines du haut Empire, ni même des beaux médaillons grecs de l'époque alexandrine, faits en Syrie ou dans l'Asie Mineure. Ils n'ont pas la sécheresse des premières, et possèdent toute l'ampleur des seconds, sans présenter ce qu'il y a de ressenti dans le relief souvent exagéré des têtes (2). » Pisanello a partagé avec quelques chefs d'école de son temps, Brunellesco, Donatello, les Van Eyck, le privilège de s'élever du premier bond à la per-



Médaille de Julia Astallia. Attribuée à B. Talpa.

fection; ses successeurs ont pu varier les données de son style, aucun d'eux n'a réussi à le surpasser. La netteté et l'imprévu de la caractéristique, la pureté du dessin, la suavité du modelé, tels sont les traits distinctifs du talent de cet initiateur hors ligne. Dans ses bas-reliefs en miniature, il a tour à tour rendu, en traits ineffaçables, l'astuce d'un Philippe-Marie Visconti, le tyran de Milan, la noblesse d'un Alphonse d'Aragon, la grâce naïve de Cécile de Gonzague, la bienveillance de Victorin de Feltre. Les symboles

(1) Sur ce point, les Florentins, contrairement à leurs habitudes, se sont laissé devancer par les Lombards.

La description des médailles italiennes de la Renaissance a donné lieu, dans les dernières années, en France et en Allemagne, à un ensemble de travaux considérable. Nous citerons *les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles,* de M. Armand; 2e édit., Paris, 1883; *les Médailleurs de la Renaissance,* de M. Heiss; Paris, 1881, 1883, 4 fascicules; la publication de M. Friedlaender; Berlin, 1881, 1882.

(2) *Gazette des Beaux-Arts,* 1878, t. II, p. 1051.

ou emblèmes qui ornent généralement les revers de ses médaillons, un chasseur frappant un sanglier, des aigles dépeçant un faon, un bélier se couchant aux pieds d'une jeune fille, offrent à la fois la sincérité d'observation d'un primitif, et la grande tournure dont l'artiste a dérobé le secret aux chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Les médailles authentiques du Pisanello sont au nombre de vingt-quatre; elles se trouvent comprises dans une période de dix ans; la plus ancienne, à date certaine (partant la première des médailles de la Renaissance), appartient à l'année 1439, — c'est celle de l'empereur Jean VII Paléologue; — la plus récente à l'année 1449.



Médaille d'Alphonse V d'Aragon. Par Cristoforo di Geremia. Face et revers.

Pisanello a formé une école nombreuse, et parmi ses continuateurs plus d'un est parvenu à la célébrité. Matteo de' Pasti, le médailleur favori des Malatesta, Andrea Guazzalotti, le médailleur attitré des papes, Cristoforo di Geremia, Giovanni Boldu, se sont distingués les uns par la hardiesse, les autres par la délicatesse de la facture; s'il n'y a rien à la fois de plus libre et de plus précis que la médaille d'Alphonse V d'Aragon, par Cristoforo di Geremia, avec son admirable revers, d'une liberté que le prince de nos médailleurs français du dix-septième siècle, Guillaume Dupré, n'eût pas désavouée, en revanche quelle souplesse et quelle largeur dans la médaille dans laquelle le Vénitien Boldu s'est représenté lui-même! On dirait un Giorgione traduit en sculpture : l'art de voir et de montrer les choses en grand n'a pas été poussé plus loin. Cependant, d'une manière générale, surtout vers la fin du siècle, le modelé devient plus rond,

plus mou; tel est le défaut inhérent aux productions d'un médailleur trop vanté, Sperandio. Les efforts de sculpteurs ou de peintres considérables, Bertoldo, Vellano de Padoue, Antonio Pollajuolo, Gentile Bellini, n'ont pas triomphé de cette décadence.

Il était réservé à un compatriote du Pisanello, Ambrogio Foppa, surnommé Caradosso, d'opérer une réaction salutaire. Avant tout orfèvre, Caradosso substitue le fini propre à son art à la liberté de facture qu'affectionnent les sculpteurs. Ses médailles des Sforza, de Bramante, de Jules II sont d'une précision que même les Benvenuto et les Grecchetto n'ont pas surpassée. Caradosso, au dire de M. Piot, donne en outre aux médailles la forme qu'elles ont conservée depuis : « Il emprunte aux monnaies romaines le grènetis qui leur sert de cadre, et régularise l'exergue du revers, qu'il place, à leur imitation, en sens inverse de la tête, c'est-à-dire qu'il faut renverser la médaille de bas en haut pour le découvrir, et non de droite à gauche (1). »

Il importe, avant de nous séparer de ces bas-reliefs en miniature, qui tiennent une place si considérable dans l'histoire de la Renaissance, de rectifier une erreur fort répandue : à l'exception d'un nombre de pièces infime, les médailles du quinzième et du seizième siècle sont toutes coulées, non frappées. Cette circonstance explique comment des statuaires, des peintres mêmes, ont pu s'improviser médailleurs, sans passer par le long et pénible apprentissage de la gravure en médailles : il leur suffisait de savoir modeler en cire ou en terre glaise. Le bas-relief exécuté par eux servait à produire le moule en terre dont on tirait des épreuves en bronze, en plomb, en argent, parfois même en or.

Les grands seigneurs de la Renaissance se plaisaient à fixer à leurs toques des médailles ornées de l'effigie de quelque personnage célèbre; on peut voir un exemple de cet usage dans le portrait de Charles d'Amboise par Andrea Solario, au musée du Louvre.

Telle était, souvent aussi, la destination des plaquettes de bronze, bas-reliefs minuscules, généralement de forme quadrangulaire qui, d'après M. Piot, ont eu pour objet de « conserver le souvenir des ouvrages des meilleurs orfèvres de la Renaissance italienne : baisers de paix, boutons de chape, agrafes de vêtements, *enseignes, imprese* ou *médagliettes* que

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. II, p. 1054.

l'on attachait aux bonnets; ornements que l'on attachait aux armures et aux ceinturons, ou que l'on clouait sur les harnais des chevaux pour les jours de cérémonie; enfin bas-reliefs dont on ornait des coffrets, des salières et des sucriers. On tirait de ces beaux ouvrages des empreintes en soufre, ou on les coulait en bronze, pour en garder la mémoire et pour servir de modèle et d'exemple (1). »

L'intérêt des médailles, en tant que documents iconographiques, a été apprécié de tout temps; mais la valeur d'art de ces pièces, tour à tour traitées si largement ou si minutieusement, n'a été reconnue que de nos jours. Il y a quarante ans, un étranger, qui consentait à payer un écu pour une médaille ou une plaquette du quinzième siècle, faisait sensation en Italie (2). Aujourd'hui, on voit certains types recherchés atteindre jusqu'à sept ou huit mille francs.

L'art du médailleur, si heureusement retrouvé à l'aube de la Renaissance, permit aux Mécènes et aux humanistes de réaliser un de leurs rêves les plus chers : de perpétuer leurs traits à travers les siècles, tout comme ces Alexandre, ces Auguste, ces Trajan, dont Pétrarque, en un jour d'heureuse inspiration, avait offert les effigies à l'empereur Charles IV. Les monnaies proprement dites se ressentirent de ces tendances : les portraits des princes régnants commencèrent à y faire leur apparition dans le dernier tiers du quinzième siècle, avec le pape Sixte IV; ils y remplacèrent les emblèmes, écussons ou signes de toute sorte qui jusqu'à ce moment en avaient exclusivement fait l'ornement.

Souvent, nous l'avons constaté à l'instant, il suffit d'un simple changement de procédé pour dérouter les maîtres les plus habiles et pour faire passer le sceptre d'une nation à une autre. Sans rivaux dans l'art de travailler le bronze, les Italiens de la première Renaissance le cèdent au contraire aux Français et aux Flamands dans celui de travailler l'ivoire. Les statuettes ou bas-reliefs, en fort petit nombre d'ailleurs, qu'ils nous ont laissés, sont presque tous d'une facture molle et indécise; on y cherche en vain les qualités inhérentes à cette branche de la sculpture, la délicatesse du modelé, le fini de la main-d'œuvre. Habitués à voir les choses en grand, les sculpteurs italiens n'ont pu se plier aux exigences spéciales d'une technique qui,

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. II, p. 1067.

(2) Voy. l'*Éloge de M. His. de la Salle,* par M. A. Gruyer, Paris, 1881, p. 24, 25.

à ce moment, de ce côté-ci des Alpes, produisait tant de chefs-d'œuvre encore. La sculpture en bois relève également d'artistes étrangers.

La peinture, on ne saurait assez le proclamer, n'a pas suivi l'essor de ses sœurs, l'architecture et la sculpture : il lui a manqué un Brunellesco ou un Donatello. En 1494, à l'époque où Charles VIII pénètre en Italie, elle est loin d'avoir réalisé son idéal. Il n'est pas donné au jeune monarque et aux vaillants chevaliers qui l'accompagnent d'admirer la Cène de Léonard, les cartons de la Guerre de Pise et de la Bataille d'Anghiari, le plafond de la Sixtine, les Stances, les Loges et les tapisseries de Raphaël, les pages éblouissantes des Giorgione, des Titien, des Véronèse. Mais combien d'autres compositions remarquables ne s'offrent pas à leurs regards! A Milan et dans les environs brillent les ouvrages qu'y ont créés les Pisanello, les Ambrogio Borgognone, les Bartolommeo Montagna, les Zenale. Padoue et Mantoue montrent avec orgueil les immortelles fresques de Mantaigne. L'École vénitienne s'affirme par les retables de Crivelli, d'Antonello de Messine, des Bellin, de Carpaccio, de Cima da Conegliano. A Ferrare, les fresques de Schifanoja séduisent par mille détails pittoresques. Bologne doit à Francia et à Costa des productions magistrales. Florence réunit dans ses églises et ses palais les peintures qui n'ont cessé depuis de faire l'admiration des connaisseurs. Masolino, Masaccio, Fra Angelico, Filippo et Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli, Botticelli, Ghirlandajo, Verrocchio, le Pérugin, y ont laissé d'impérissables souvenirs, ainsi que dans les villes des environs, tandis que Rome oppose aux grands cycles décoratifs du Carmine, de San Marco et de Santa Maria Novella, la décoration des deux chapelles de Fra Angelico, au Vatican, celle de la chapelle Sixtine, de l'église des Saints-Apôtres, peinte, ainsi que la bibliothèque Vaticane, de la main de Melozzo da Forli, de Saint-Clément, et de la basilique de Latran où les fresques de Gentile da Fabriano rivalisent avec celles du Pisanello. Que l'on passe en revue la peinture d'histoire, le portrait, le paysage, partout les maîtres italiens brillent au premier rang. Observateurs impeccables, poètes presque toujours délicats, plus rarement puissants, dessinateurs pleins de fierté, coloristes séduisants, ils nous paraîtraient avoir touché à la perfection, si le génie d'un Léonard, d'un Michel-Ange, d'un Raphaël, n'avait subitement reculé les limites de la peinture et réalisé des prodiges au point de vue de la pureté du dessin, de la beauté de l'ordonnance, de l'éloquence



La Vocation de saint Pierre et de saint



. Par Domenico Ghirlandajo. Rome, Chapelle Sixtine.

de l'expression : les découvertes archéologiques de la fin du quinzième et du commencement du seizième siècle, l'Apollon, le Laocoon, l'Ariadne, ont certainement eu leur part à cette suprême évolution.

Parmi tant de qualités qui ont valu à l'école italienne du quinzième siècle son incontestable supériorité sur sa grande rivale, l'école flamande, on n'hésitera pas à placer au premier rang, avec M. Taine, « le talent et le goût de l'ordonnance, partant de la régularité, de la force harmonieuse et correcte (1). » Quel juge impartial hésitera à reconnaître, à ces traits, les leçons de l'antiquité?

La fresque est le procédé favori de la Renaissance italienne. Mais son triomphe n'entrave pas l'essor des autres genres de peinture. Dans leur ardente poursuite du progrès, les Italiens, mettant de côté l'amour-propre national, n'hésitent pas à solliciter le concours de maîtres étrangers pour donner une égale perfection à toutes les formes de l'art. La peinture sur verre, malgré les efforts tentés par quelques artistes de Sienne, d'Orvieto, de Pérouse, avait de la peine à jeter des racines dans la Péninsule : sans scrupule aucun, les administrateurs de l'œuvre de Santa Maria del Fiore se décident, en 1434, à faire venir de Lubeck l'habile verrier Francesco di Domenico Livi da Gambasi. A Bologne, c'est également un ultramontain, le frère Jacques d'Ulm, qui dote la cathédrale de sa magnifique verrière. L'élément étranger ne s'impose pas moins dans la tapisserie, dont les productions ne cessèrent, pendant toute la durée de la Renaissance, d'inspirer aux Italiens la plus vive admiration. Sur une vingtaine d'ateliers de haute lisse fondés au quinzième siècle de l'autre côté des monts, trois ou quatre à peine ont compté à leur tête des artistes indigènes. Dans la broderie, les Français, les Flamands et les Allemands montrent une égale supériorité.

La peinture en mosaïque, mieux partagée, ne relève que d'Italiens. Venise est aujourd'hui encore la principale dépositaire de cet art, dernier legs des Byzantins. Longtemps délaissée, la mosaïque dut sa renaissance à Laurent le Magnifique. Avec la perspicacité qui le distingue, le Mécène florentin saisit les avantages du procédé que l'on a si justement appelé la « peinture pour l'éternité », et l'encouragea de toutes ses forces. Le Pesello, Alesso, Baldovinetti et les Ghirlandajo apportèrent à la mosaïque

(1) *Philosophie de l'art en Italie*, p. 17, 18.

le concours le plus précieux, en attendant que Raphaël et le Titien lui imprimassent une impulsion nouvelle.

A la mosaïque, la plus lente et la plus dispendieuse de toutes les branches de la peinture, le quinzième siècle a souvent opposé avec succès le « sgraffito », procédé aussi expéditif qu'économique : rien de plus élémentaire, en effet, que sa technique; après avoir recouvert un mur d'un double enduit, l'un noir ou vert, l'autre blanc ou jaune, il suffit de gratter la couche blanche supérieure pour mettre à nu les parties noires correspondantes et pour produire, avec cette peinture à deux tons, les effets décoratifs les plus heureux. Malheureusement la rapidité avec laquelle on obtient le « sgraffito » n'a d'égale que la rapidité avec laquelle il disparaît sous l'action de la pluie. Bien peu d'extérieurs du quinzième siècle ont conservé leur décoration; citons quelques guirlandes, aux trois quarts ruinées, dans la cour du palais des Médicis, à Florence, et un joli médaillon d'homme sur la façade d'une maison de la place Saint-Pierre, à Assise.

Pendant la plus grande partie du moyen âge, les bibliophiles italiens ont été tributaires des miniaturistes et enlumineurs français. Dante encore constatait, dans un vers célèbre, le prestige des ateliers de Paris, et Nicolas V eut recours, en plein quinzième siècle, quoique accidentellement, au grand foyer de l'« arte dell' alluminar ». La Renaissance ne pouvait que porter un coup fatal à notre École, en substituant à la flore indigène, base presque exclusive de l'ornementation des manuscrits, des formes empruntées soit à la flore étrangère, soit à l'architecture et aux arts similaires. Aux rinceaux touffus, chers à nos compatriotes, succèdent d'élégantes arabesques entremêlées de médaillons, de trophées, de candélabres; on remarque surtout cette préoccupation de clarté, de pondération, d'harmonie, qui est l'essence même du style nouveau.

La bibliophilie (on serait parfois tenté de dire la bibliomanie) aidant, la miniature éveilla, au quinzième siècle, un enthousiasme inexplicable, que l'on ne peut s'empêcher de trouver hors de proportion avec son importance réelle. Les miniaturistes, par une tendance dans ce siècle de l'universalité, se séparent nettement des peintres; ils leur disputent même parfois le pas (voy. ci-dessus, page 57). Lorenzo Monaco, peut-être aussi Fra Angelico, ont simultanément pratiqué les deux arts : chez leurs successeurs la spécialisation est déjà de rigueur. Francesco d'Antonio, Liberale de Vérone,



Fresque de Sandro Botticelli.

GIOVANNA TORNABUONI ET LES TROIS GRACES

(Musée du Louvre.)

le [illegible] que Raphaël et le Titien lui imprimassent une [illegible].

A la mosaïque, [illegible] la plus dispendieuse de toutes les branches de la peinture, [illegible] siècle a souvent opposé avec succès le « [illegible] », [illegible] expéditif qu'économique : rien de plus élémentaire, en effet, [illegible]; après avoir recouvert un mur d'un double enduit, [illegible] l'autre blanc ou jaune, il suffit de gratter la couche [illegible] pour mettre à nu les parties noires correspondantes et [illegible] avec cette peinture à deux tons, les effets décoratifs les [illegible]. Malheureusement la rapidité avec laquelle on obtient le « [illegible] » [illegible] que la rapidité avec laquelle il disparaît sous l'action de la [illegible]. [illegible] peu d'extérieurs du quinzième siècle ont conservé leur [illegible] quelques guirlandes, aux trois quarts ruinées, dans la cour du palais des Médicis, à Florence, et un joli médaillon d'homme sur la façade d'une [illegible] de la place Saint-Pierre, à Assise.

[illegible] les bibliophiles italiens ont été [illegible] français. Dante encore constatait [illegible] de Paris, et Nicolas V eut recours, [illegible] accidentellement, au grand foyer [illegible] Renaissance ne pouvait que porter un coup [illegible], en [illegible] à la flore indigène, base presque exclusive de [illegible] des manuscrits, des formes empruntées soit à la flore [illegible], soit à l'architecture et aux arts similaires. Aux rinceaux touffus [illegible] compatriotes, succèdent d'élégantes arabesques entremêlées de [illegible], de trophées, de candélabres; on remarque surtout cette préoccupation de [illegible], de pondération, d'harmonie, qui est l'essence même du [illegible].

La [illegible] parfois tenté de dire la bibliomanie) aidant, la miniature [illegible] siècle, un enthousiasme inexplicable, que l'on ne peut [illegible] hors de proportion avec son importance réelle. Les [illegible] une tendance dans ce siècle de l'universalité, se séparent [illegible] peintres; ils leur disputent même parfois le pas (voy. ci-dessus, page [illegible]). [illegible] Monaco, peut-être aussi Fra Angelico, ont [illegible] les deux arts : chez leurs successeurs la spécialisation est déjà [illegible] d'A[illegible], Liberale de Vérone,



Fresque de Sandro Botticelli

Héliog. Dujardin

GIOVANNA TORNABUONI ET LES TROIS GRÂCES

(Musée du Louvre)

Gherardo, son frère Monte di Giovanni, et surtout Attavante se sont rendus aussi fameux par leurs missels ou leurs antiphonaires que d'autres par des tableaux de chevalet ou des fresques. Leur célébrité est en raison de l'exiguité de leurs compositions, et de fait, quelle galerie incomparable un Laurent le Magnifique, un Mathias Corvin, ne pouvaient-ils pas se



Broderie du quinzième siècle.

vanter de réunir dans une armoire de quelques pieds carrés. Que dis-je! chaque volume ne formait-il pas une galerie à lui seul! L'auteur ne faisait-il pas successivement passer sous les yeux des ornements d'une grâce exquise, des scènes pleines de candeur et de majesté, des paysages riants, qui n'ont rien perdu de leur fraîcheur, et les portraits de tant de personnages illustres! Ce n'est pas un genre accessoire que nous avons devant nous, c'est du grand art, à une échelle réduite, du grand art en « miniature ».

Le signal de la réforme est parti, pour la miniature comme pour les autres arts, de Florence. Cosme de Médicis et son fils Pierre en ont été

les promoteurs. Les premiers, les miniaturistes attachés à leur service se sont inspirés de l'art antique, et ont introduit dans leurs bordures, d'une élégance inimitable, des monnaies, des camées, des intailles, souvent même des bas-reliefs ou des statues.

L'étude des miniatures qui ont pris naissance sur les bords de l'Arno



Initiale d'un antiphonaire du dôme de Sienne.

pendant le quinzième siècle ne réserve pas seulement les plus hautes jouissances aux fervents de l'art florentin, elle touche aussi de près à l'histoire de la diffusion des principes de la Renaissance dans les autres provinces de l'Italie et même dans les autres parties de l'Europe. Florence, en effet, est devenue au quinzième siècle ce que Paris avait été au treizième, le centre où les bibliophiles de tous pays faisaient transcrire et enluminer leurs manuscrits. Une bibliothèque célèbre, celle du duc Frédéric d'Urbin (au-













Héliog. Dujardin. Imp. Eudes

MINIATURE TIRÉE DES DISCOURS DE CICÉRON

Florence. Bibl. Laurentienne. Pl. XLVIII. N° 8.

les [illegible], les miniaturistes attachés à leur service se sont inspirés de l'art antique, et ont introduit dans leurs bordures, d'une élégance incomparable, des monnaies, des camées, des intailles, souvent même des bas-reliefs ou des statues.

L'étude des miniatures qui ont pris naissance sur les bords de l'Arno



Miniature d'un antiphonaire du dôme de Sienne.

pendant le quinzième siècle ne réserve pas seulement les plus hautes jouissances aux fervents de l'art florentin, elle touche aussi de près à l'histoire de la diffusion des principes de la Renaissance dans les autres provinces de l'Italie et même dans les autres parties de l'Europe. Florence, en effet, est devenue au quinzième siècle ce que Paris avait été au treizième, le centre où les bibliophiles de tous pays faisaient transcrire et enluminer leurs manuscrits. Une bibliothèque célèbre, celle du duc Frédéric d'Urbin (au-



VANQ[UAM] MIHI SEMPER FREQVENS
conspectus uester multo iocundissimus hic
autem locus ad agendum amplissimus ad
dicendum ornatissimus est uisus quirites
tamen hoc aditu laudis qui semper optimo
cuiq. maxime patuit: non mea me uolūtas
sed uite mee rationes ab ineunte etate susce
pte prohibuerūnt. Nam cum antea p etate
non dum huius auctoritatem loci cōtigere
auderem: statueremq. nihil huc nisi pfectum ingenio elaboratum indu
stria afferri oportere: omne meum tempus amicorum temporibus trans
mittendum putaui. Itaq. neq. hic locus uacuus unq̄ ab his qui ūram cām
defenderent & meus labor ī priuatorum periculis caste integreq. uersatus
ex uestro iudicio fructum est amplissimum consecutus. Nam cum propter
dilationem comitiorum ter pretor primus centuriys cunctis renuntiatus
sum: facile intellexi quir. & quid de me iudicaretis & quid aliis presсri
beretis. Nunc cum & auctoritas tantum in me sit quantum uos honori
bus mandandum esse uoluistis: & ad agendum facultatis tantū quātum
homini uigilanti ex forensi usu prope quotidiana dicendi exercitatio po-
tuit afferre. Certe & siquid etiam dicendo consequi possum: his ostendam
potissimum qui ei quoq. rei fructum suo iudicio tribuendum ēē cēsuerint.
Atq. illud īprimis mihi letandum iure ēē uideo: qd in hac insolita mihi
ex hoc loco ratione dicendi causa talis oblata est: in qua oratio deesse ne-
mini potest. Dicendum est n. de cn. pompeio singulari eximiaq. uirtute.
Huius aūt orationis difficilius est exitum q̄ principium inuenire. Ita mihi
non tam copia q̄ modus in dicendo querendus est. Atq. ut inde oratio mea
proficiscatur unde hec omnis cā ducit. Bellum graue & periculosum uestris
uectigalibus atq. sociis a duobus potentissimis regibus infertur: Mytridate &
thigrane: quorum alter relictus alter lacessitus occasionem sibi ad occupāda
asiam oblatam esse arbitratur. Equitibus. r. honestissimis uiris afferuntur
ex asia quotidie littere quorum magne res aguntur in uestris uectigalibus

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes

MINIATURE TIRÉE DES DISCOURS DE CICÉRON.
Florence. Bibl. Laurentienne. Pl. XLVIII. N° 8.

jourd'hui réunie à la Vaticane), est sortie en grande partie de l'officine d'un libraire florentin doublé d'un écrivain, Vespasiano dei Bisticci : pen-



La Visitation. Miniature de Liberale de Vérone. Dôme de Sienne.

dant quatorze années et davantage, le prince urbinate entretint soit à Florence, soit dans sa capitale, trente à quarante copistes ; il dépensa pour cet objet plus de 30,000 ducats, un million et demi de francs. C'est à Florence aussi que le brillant roi de Hongrie, Mathias Corvin, fit exécuter la plupart

de ces volumes splendides, qui, aujourd'hui dispersés à tous les vents, font l'orgueil des principales bibliothèques de l'Europe. Quatre copistes travaillaient pour lui en permanence dans la capitale de la Toscane; quant aux artistes chargés d'illustrer ses manuscrits, ils s'appelaient, et c'est tout dire, Gherardo et Attavante (1). La vogue dont jouissaient les miniaturistes florentins devint si grande qu'en 1483, c'est-à-dire à une époque où notre pays était encore peu préparé à goûter les beautés de l'art italien, Thomas James, évêque de Dol, en Bretagne, consentit aux plus grands sacrifices pour obtenir qu'Attavante enluminât pour lui un missel, — aujourd'hui un des joyaux du trésor de la cathédrale de Lyon (2).

L'essor de la miniature florentine est dû à plusieurs causes. La supériorité des copistes formés à l'école des Niccolò Niccoli, des Leonardo Bruni, d'Ambroise le Camaldule (3), y a contribué beaucoup. Les amateurs de livres ayant trouvé avantageux de faire exécuter leurs copies dans la capitale de la Toscane, où affluaient alors, de toutes les parties de l'Europe, les manuscrits les plus précieux, et où les copistes se distinguaient à la fois par leur belle écriture et par la correction de leurs transcriptions, prirent rapidement l'habitude de faire illustrer ces copies dans la même ville. D'autre part, l'art de la miniature s'était maintenu en honneur dans les couvents de Florence et des environs; nous le savons par les beaux manuscrits enluminés provenant notamment de Santa Maria degli Angeli.

L'intervention des Médicis ne pouvait manquer de féconder le terrain si heureusement préparé. Vespasiano dei Bisticci se vit forcé de réunir quarante-cinq copistes pour contenter l'impatience fébrile de Cosme l'Ancien, qui lui demandait de doter au plus tôt des manuscrits indispensables la « Badia » de Fiesole, une de ses créations favorites. Dès lors, les Médicis furent les clients les plus magnifiques des copistes et des miniaturistes.

Les plus beaux manuscrits de la Bibliothèque Médicéenne, correspondant aujourd'hui, dans ses lignes principales, à la Bibliothèque Laurentienne, datent du principat de Pierre, fils de Cosme (1416-1469). Cet amateur d'un goût si fin confia principalement à Francesco d'Antonio del Cherico l'exécution de ses miniatures. Le frontispice d'un de ses manuscrits,

(1) Alfred de Reumont, *la Biblioteca Corvina;* Florence, 1879.
(2) L. Delisle, *le Missel de Thomas James, évêque de Dol.* Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes,* 3e série, tome III.
(3) Voyez Wattenbach, *Das Schriftwesen im Mittelalter,* édition de 1875, p. 410.



Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

L'APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD.
Manuscrit du fonds d'Urbin N° 98. Bibliothèque du Vatican.

de ces volumes splendides, qui, aujourd'hui dispersés à tous les vents, font l'orgueil des principales bibliothèques de l'Europe. Quatre copistes travaillaient pour lui en permanence dans la capitale de la Toscane; quant aux artistes chargés d'illustrer ses manuscrits, ils s'appelaient, et c'est tout dire, Gherardo et Attavante (1). La vogue dont jouissaient les miniaturistes florentins devint si grande qu'en [illegible], c'est-à-dire à une époque où notre pays était encore peu préparé à goûter les beautés de l'art italien, Thomas James, évêque de Dol, en Bretagne, consentit aux plus grands sacrifices pour obtenir qu'Attavante enluminât pour lui un missel, — aujourd'hui un des joyaux du trésor de la cathédrale de Lyon (2).

L'essor de la miniature florentine est dû à plusieurs causes. La supériorité des copistes formés à l'école des Niccolò Niccoli, des Leonardo Bruni, d'Ambroise le Camaldule (3), y a contribué beaucoup. Les amateurs de livres ayant trouvé avantageux de faire exécuter leurs copies dans la capitale de la Toscane, où affluaient alors, de toutes les parties de l'Europe, les manuscrits les plus précieux, et où les copistes se distinguaient à la fois par leur belle écriture et par la correction de leurs transcriptions, prirent rapidement l'habitude de faire illustrer ces copies dans la même ville. D'autre part, l'art de la miniature s'était maintenu en honneur dans les couvents de Florence et des environs; nous le savons par les beaux manuscrits enluminés provenant notamment de Santa Maria degli Angeli.

L'intervention des Médicis ne pouvait manquer de féconder le terrain si heureusement préparé. Vespasiano dei Bisticci se vit forcé de réunir quarante-cinq copistes pour contenter l'impatience fébrile de Cosme l'Ancien, qui lui demandait de doter au plus tôt des manuscrits indispensables la « Badia » de Fiesole, une de ses créations favorites. Dès lors, les Médicis furent les clients les plus magnifiques des copistes et des miniaturistes.

Les plus beaux manuscrits de la Bibliothèque Médicéenne, correspondant aujourd'hui, dans ses lignes principales, à la Bibliothèque Laurentienne, datent du principat de Pierre, fils de Cosme (1416-1469). Cet amateur d'un goût si fin confia principalement à Francesco d'Antonio del Cherico l'exécution de ses miniatures. Le frontispice d'un de ses manuscrits,

(1) Alfred de Reumont, *la Biblioteca Corvina*; Florence, 1879.

(2) L. Delisle, *le Missel de Thomas James, évêque de Dol*. Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 3e série, tome III.

(3) Voyez Wattenbach, *Das Schriftwesen im Mittelalter*, édition de 1875, p. 410.



Heliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

L'APPARITION DE LA VIERGE À SAINT BERNARD.
Manuscrit du fonds d'Urbin N° 93. Bibliothèque du Vatican.

une traduction latine d'un traité d'Aristote, par Argyropoulos, nous initie aux ressources de ce talent hors ligne : on n'a pas surpassé l'élégance de ses



La délivrance de saint Pierre. Miniature de Liberale de Vérone. Dôme de Sienne.

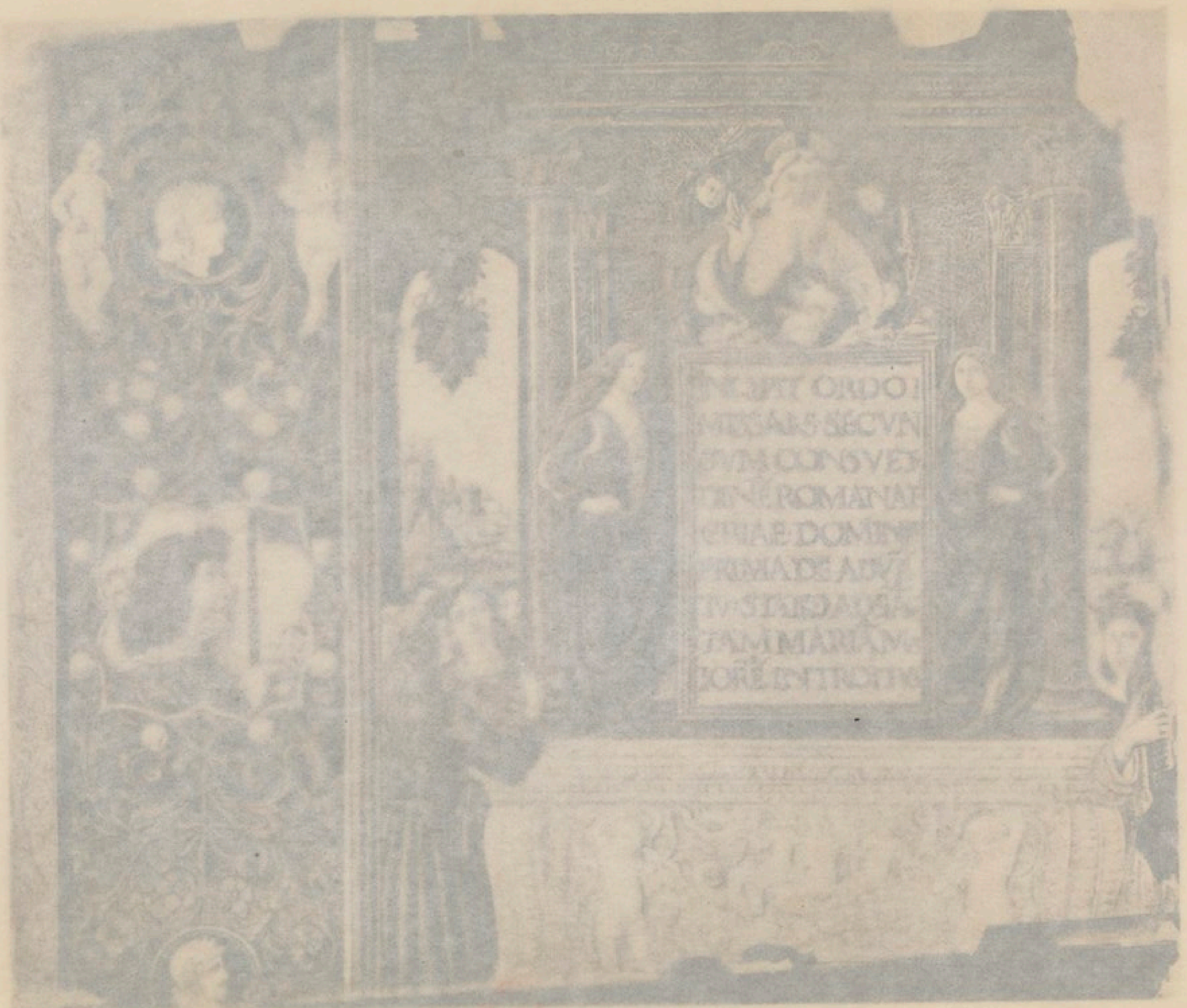
rinceaux. Cette page merveilleuse est ornée, dans la bordure inférieure, de la médaille de Pierre de Médicis, tandis que celle de son père orne la bordure verticale de droite. Sur l'écusson, une des boules ou « palle » porte les fleurs de lis : le manuscrit ne saurait donc être antérieur à 1465, époque

à laquelle Louis XI accorda aux Médicis le droit de joindre les armes de France aux leurs; il ne saurait d'autre part être de beaucoup postérieur à 1469, date de la mort de Pierre. On remarquera que si Francesco d'Antonio copie fort convenablement les camées antiques appartenant à son protecteur, il suit la tradition lorsqu'il s'agit de représenter les philosophes de l'ancienne Grèce; pour lui, leur costume et leur accoutrement ne diffèrent pas de ceux des Grecs de son temps : barbe longue et pointue (les Italiens, à cette époque, ne portaient que rarement la barbe ou la moustache), coiffure bizarre, disgracieuse. — Francesco d'Antonio, nous le savons par les annotateurs de Vasari, enlumina, en outre, un grand nombre de manuscrits destinés à la cathédrale de Florence et à la basilique de Saint-Laurent (1).

La Renaissance, nous l'avons indiqué en commençant, trouva un puissant auxiliaire dans ces peintures microscopiques, si propres, grâce à leur format, grâce aussi à l'ardeur avec laquelle on recherchait dès lors les textes classiques, à répandre en tous lieux la doctrine nouvelle. De bonne heure, les miniaturistes groupés autour des Médicis s'efforcèrent de mettre le style de leurs ornements ou de leurs compositions en harmonie avec le caractère des écrits qu'ils étaient chargés d'illustrer. Cette préoccupation perce pour la première fois dans une lettre de Léonard d'Arezzo à son ami Niccolò Niccoli : il lui demande de faire orner un exemplaire des Discours de Cicéron d'initiales, non dorées ou peintes en pourpre, mais dessinées à la mode antique, « vetusto more ». Un peu plus tard, les chefs-d'œuvre de l'art grec et romain réunis dans les collections de Médicis contribuèrent singulièrement à enrichir et à renouveler le domaine de l'ornementation. Des médailles, des camées, des intailles, des statues, prirent place au milieu de rinceaux d'une légèreté et d'une grâce admirables; on ne saurait surtout assez célébrer le contraste de ces figures nobles et sévères avec les adorables adolescents florentins, en costume de l'époque, qui leur font pendant. Aussi vivante et aussi pittoresque qu'au moyen âge, la composition des bordures acquiert, par l'introduction de modèles antiques, une netteté et une distinction absolument nouvelles.

Sans doute, au début, les tentatives d'interprétation de l'antique ne furent pas toujours couronnées de succès. On a parfois de la peine à découvrir

(1) Éd. Lemonnier, t. VI, p. 164, 190, 248-259, 273-276.



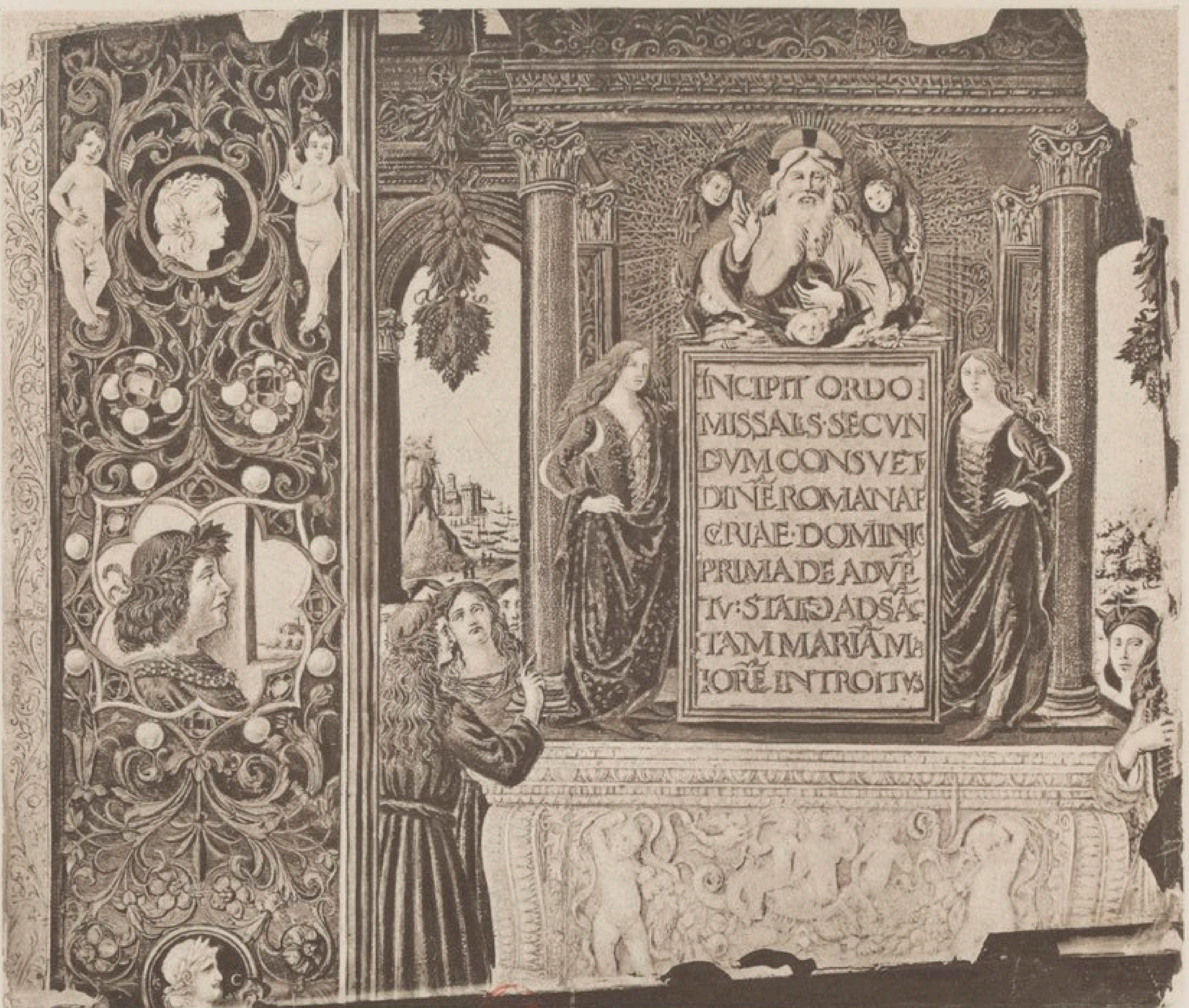
Bibliotheque Royale de Bruxelles.

à laquelle Louis XI accorda aux Médicis le droit de joindre les armes de France aux leurs; il ne saurait d'autre part être de beaucoup postérieur à 1469, date de la mort de Pierre. On remarquera que si Francesco d'Antonio copie fort convenablement les camées antiques appartenant à son protecteur, il suit la tradition lorsqu'il s'agit de représenter les philosophes de l'ancienne Grèce; pour lui, leur costume et leur accoutrement ne diffèrent pas de ceux des Grecs de son temps : barbe longue et pointue (les Italiens, à cette époque, ne portaient que rarement la barbe ou la moustache), coiffure bizarre, disgracieuse. — Francesco d'Antonio, nous le savons par les annotateurs de Vasari, enlumina, en outre, un grand nombre de manuscrits destinés à la cathédrale de Florence et à la basilique de Saint-Laurent (1).

La Renaissance, nous l'avons indiqué en commençant, trouva un puissant auxiliaire dans ces peintures microscopiques, si propres, grâce à leur format, grâce aussi à l'ardeur avec laquelle on recherchait dès lors les textes classiques, à répandre en tous lieux la doctrine nouvelle. De bonne heure, les miniaturistes groupés autour des Médicis s'efforcèrent de mettre le style de leurs ornements et de leurs compositions en harmonie avec le caractère des écrits qu'ils étaient chargés d'illustrer. Cette préoccupation perce pour la première fois dans une lettre de Léonard d'Arezzo à son ami Niccolò Niccoli : il lui demande de faire orner un exemplaire des Discours de Cicéron d'initiales, non dorées ou peintes en pourpre, mais dessinées à la mode antique, « vetusto more ». Un peu plus tard, les chefs-d'œuvre de l'art grec et romain réunis dans les collections de Médicis contribuèrent singulièrement à enrichir et à renouveler le domaine de l'ornementation. Des médailles, des camées, des intailles, des statues, prirent place au milieu de rinceaux d'une légèreté et d'une grâce admirables; on ne saurait surtout assez célébrer le contraste de ces figures nobles et sévères avec les adorables adolescents florentins, en costume de l'époque, qui leur font pendant. Aussi vivante et aussi pittoresque qu'au moyen âge, la composition des bordures acquiert, par l'introduction de modèles antiques, une netteté et une distinction absolument nouvelles.

Sans doute, au début, les tentatives d'interprétation de l'antique ne furent pas toujours couronnées de succès. On a parfois de la peine à découvrir

(1) Éd. Lemonnier, t. VI, p. 164, 190, 248-259, 273-276.



Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

FRONTISPICE D'UN MISSEL DE MATHIAS CORVIN, PAR ATTAVANTE.

Bibliotheque Royale de Bruxelles.

les prototypes, sous ces imitations plus pieuses que savantes : la maigreur, l'incorrection du contour, la vulgarité des types, ces défauts dont plu-



La Grammaire. Miniature d'Attavante. Venise. Bibliothèque de Saint-Marc.

sieurs représentants de l'École florentine ne s'étaient pas encore absolument corrigés à la fin du quinzième siècle, éclatent à chaque instant, surtout dans les figures nues dont les miniaturistes des Médicis se plaisent

à orner leurs bordures : l'*Anthologie,* enluminée en 1494 pour Pierre de Médicis, nous montre qu'à ce moment même toute difficulté n'avait pas disparu.

Les leçons d'Attavante contribuèrent, plus que toutes autres, à familiariser les miniaturistes avec les beautés propres aux modèles antiques. Qu'il s'agisse de pierres gravées, de sarcophages, de médailles, ce grand artiste les copie avec une légèreté, une sûreté, une verve admirables. En examinant, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, le missel enluminé par le maître en 1485, pour Matthias Corvin (1), il nous a même semblé qu'il s'entendait mieux à interpréter l'art grec que l'art romain; il y a dans ses figures une grâce et une flamme absolument attiques.

On dirait qu'Attavante, prenant exemple sur les sculpteurs grecs et romains, dont il pouvait admirer les chefs-d'œuvre dans les collections des Médicis, a recherché la pureté du dessin plutôt que l'éclat de la composition. L'intérêt se concentre en général chez lui sur un petit nombre de figures; mais quelle expression, quelle suavité, quelle noblesse n'y a-t-il pas mises! Il est telle de ses personnifications, notamment dans le Marcianus Capella de la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, qui peut rivaliser avec les fresques de Botticelli et de Ghirlandajo. Ce n'est pas, toutefois, qu'en citant ici le manuscrit de Venise, je prétende l'égaler à celui de la Bibliothèque de Bruxelles. La différence est des plus sensibles : autant il y a de souffle dans le missel, autant il y a de sagesse, presque de timidité dans le Marcianus Capella; les types sont bien les mêmes, mais avec quelque chose de moins personnel, de moins vivant, de moins poétique.

Les copistes et miniaturistes florentins trouvaient assez d'occupation dans leur patrie pour ne point chercher fortune au dehors. De là vient que leur nombre est relativement restreint dans les autres capitales de l'Italie. Nous ne pouvons mentionner qu'un artiste du nom d'André, au service du pape Pie II, et deux autres, Francesco di Lorenzo Rosselli, le frère du peintre, et Litti Corbizzi, au service des établissements pieux de Sienne. Les autres souverains, les ducs de Milan, de Ferrare et d'Urbin, les papes les rois de Naples, étaient réduits à employer soit des artistes indigènes, soit des ultramontains, notamment des Allemands.

Dans les manuscrits de la Bibliothèque d'Urbin, comme dans ceux de la

(1) Décrit par M. Frocheur, dans le *Messager des sciences historiques de Belgique,* 1839, p. 329 et suiv.



La Descente du Saint-Esprit. Miniature d'Antonio de Monza (Vienne. Collection Albertine).

Vaticane, l'ornementation éprouve quelque peine à s'affranchir du joug du moyen âge. Dans ceux des Sforza ou des princes d'Aragon, l'influence florentine éclate au contraire au grand jour, quoiqu'il n'ait été donné que rarement à leurs enlumineurs d'atteindre à la distinction, à la pureté d'un Attavante ou d'un Gherardo. La *Reprehensio sive objurgatio in calumniatores divini Platonis,* d'Andreas Contrarius, rappelle de la manière la plus frappante un manuscrit exécuté pour Pierre de Médicis : mêmes entrelacs un peu lourds, même profusion de camées antiques ou de médailles modernes. Les miniaturistes des Sforza recherchaient aussi ce genre d'ornementation. On peut en juger par le frontispice de l'ouvrage de Gambagnola, exécuté, en 1490, pour Ludovic le More, et surtout par la *Descente du Saint-Esprit,* chef-d'œuvre d'Antonio de Monza (1). Cette page grandiose nous



Carrelage émaillé du dôme de Parme.

(1) Voy. *la Collection Albertine,* par M. Thausing; Paris, 1870, p. 15.

offre, à côté de figures inspirées de Léonard de Vinci, un encadrement architectural où tout rappelle l'art romain, depuis les palmettes, les rosaces, les rinceaux, jusqu'aux médaillons d'Agrippa et de Néron, auxquels viennent s'ajouter ceux de quatre autres personnages dont les noms sont malheureusement aux trois quarts effacés. Les mêmes tendances se retrouvent



Carrelage émaillé du dôme de Parme.

chez les artistes de l'école de Vérone : un manuscrit des *Épîtres* de saint Jérôme (exécuté entre 1470 et 1480), récemment entré au Cabinet des Estampes de Berlin, après avoir longtemps fait partie de la bibliothèque Hamilton, contient des reproductions de camées d'un dessin vraiment magistral. On remarquera entre autres les bustes de deux personnages barbus, placés l'un en regard de l'autre, une figure d'homme et une figure de femme, également affrontés, et enfin deux personnages l'un assis sur un globe, et l'autre, un vieillard, poursuivi par deux génies. L'élégance et la

pureté des figures montrent les progrès accomplis dans l'interprétation de l'antique.

La peinture en émail est, avec la sculpture en ivoire et en bois, le genre dans lequel l'Italie nous a laissé le moins de chefs-d'œuvre. L'émail champlevé ne compte plus de partisans qu'à Sienne et dans quelques autres



Carrelage émaillé du dôme de Parme.

villes attardées; l'émail translucide lui-même, une des plus brillantes inventions de l'art italien, a peine à lutter avec les nielles, dont la vogue augmente de jour en jour.

La peinture céramique, au contraire, prélude dès la fin du quinzième siècle à ses triomphes du siècle suivant : les ateliers de Faenza, de Pesaro, de Gubbio, ont déjà leur individualité bien marquée (1); déjà, à l'instar

(1) Labarte, *Histoire des arts industriels,* 2e édit., t. I, p. 275 et suiv., et Molinier, *les Majoliques italiennes en Italie.* — Nous devons à M. Molinier le dessin des intéressants carrelages reproduits ci-dessus. Qu'il veuille bien recevoir ici tous nos remerciements.

des tapisseries, plats, aiguières, carrelages, reçoivent pour mission de nous transmettre une foule de détails familiers, dédaignés par la grande peinture d'histoire, des devises, des emblèmes, les portraits de fiancés, le souvenir d'un événement de famille.

Nous devons accorder ici une mention spéciale à un art trop peu connu



Carrelage émaillé du dôme de Parme.

dans notre pays, malgré la place éminente qu'il occupe dans l'histoire de la Renaissance italienne. On trouverait difficilement, je crois, dans un musée français, quelque spécimen de la « tarsia » ou « intarsiatura in legno », en d'autres termes de la marqueterie en bois monumentale, dont les églises et les palais d'Italie renferment tant de chefs-d'œuvre. La « tarsia » a pour principale mission de décorer, dans un chœur ou dans une salle de réunion, les parois contre lesquelles s'élèvent les sièges des membres du clergé ou

des magistrats. Mariée à la sculpture en bois, elle tempère ce que celle-ci peut avoir de trop mouvementé et repose l'œil par ses lignes pures et tranquilles. C'est à l'alternance du relief avec l'ornementation plane, représentée par la « tarsia », que tant de stalles italiennes doivent le caractère de richesse et d'harmonie qui les distingue. La « tarsia » fournit également les motifs les plus brillants pour la décoration d'armoires monumentales (qui n'a admiré celles de la sacristie de Santa Croce, à Florence!), de portes, de lutrins, voire de simple coffres de mariage. L'appui que lui ont prêté les plus grands architectes du quinzième siècle explique comment un art, en apparence si restreint dans ses moyens d'expression, a pu s'élever à une telle hauteur et régner en souverain dans un si grand nombre de monuments. A Florence surtout, il n'est guère de maître en l'art de bâtir qui ne se soit essayé dans la marqueterie et n'ait cherché à résoudre les problèmes de perspective auxquels elle donne lieu. En effet, à partir d'un certain moment, les vues d'édifices deviennent le thème favori des « intarsiatori » : c'est dire à quels tours de force ils sont obligés de se livrer pour donner avec deux tons, l'un d'un brun foncé, l'autre d'un brun jaunâtre, l'illusion d'un monument, parfois même d'une rue ou d'une place. Mais au quinzième siècle, les plus petites comme les plus grandes difficultés n'avaient rien qui rebutât un artiste italien.

Pendant sa période archaïque, qui s'étend jusqu'au commencement du quinzième siècle, la marqueterie en bois subit l'influence de la mosaïque : ce sont les mêmes ornements, de forme géométrique, que dans les incrustations des églises romaines du moyen âge ou dans les pavements en « opus alexandrinum », ces éblouissantes imitations des tapis orientaux. Dans les stalles du dôme d'Orvieto, le plus ancien ouvrage en marqueterie de quelque importance, des étoiles, s'enlevant en clair sur un fond sombre, alternent avec des damiers, des croix, dont chaque extrémité forme un angle rentrant; l'artiste n'a employé que des figures rectilignes. On admire le fini non moins que l'harmonie du travail; mais d'éclat et mouvement il n'en est pas encore question. Ces mêmes ornements géométriques se maintiennent pendant plusieurs centaines d'années dans la marqueterie italienne. Lorsqu'ils cessent d'en former la trame vitale, ils continuent à régner dans les bordures, les encadrements, les accessoires de toute sorte. Une demi-douzaine de motifs, dont la plupart ne se distinguent nullement par leur élégance, ont suffi pour alimenter, pendant plusieurs siècles, du nord au midi, une branche relati-

vement si considérable des arts décoratifs. Pour qui connaît l'attachement professé pour la tradition par la race italienne, ce fait n'a rien d'anormal.

Le dôme d'Orvieto nous offre, à côté d'imitations de mosaïques ornementales, des figures d'apôtres ou de saints. Une dizaine de morceaux de bois dessinent les traits du visage; on en compte quatre pour le nez, deux pour les pommettes, un pour le front, et ainsi de suite; des chevilles noires, plantées de distance en distance, figurent la barbe. Prises isolément, ces pièces de rapport, aux contours trop raides et trop réguliers, ne rendent à aucun degré la souplesse qui caractérise la chevelure, ni le relief propre à



Plat italien du quinzième siècle. Musée du Louvre (ancienne collection Castellani).

la bouche, au nez, au menton. A plus forte raison ne sauraient-elles traduire quelque caractère moral. Considérées dans l'ensemble, elles forment des taches disgracieuses, par la nécessité où s'est trouvé l'artiste d'indiquer les méplats par un placage tantôt complètement clair, tantôt complètement foncé, excluant toute transition. Ces défauts sont tout aussi sensibles dans les stalles de l'hôtel de ville de Sienne (1429) : l'on y a représenté, non plus seulement des personnages isolés, mais des scènes complètes, l'*Annonciation*, l'*Adoration des bergers*, etc. A travers la grossièreté de l'exécution perce le désir de rivaliser avec la peinture; on s'enorgueillit de la difficulté vaincue et non plus du résultat considéré en lui-même; le tour de force paraît le suprême triomphe de l'art.

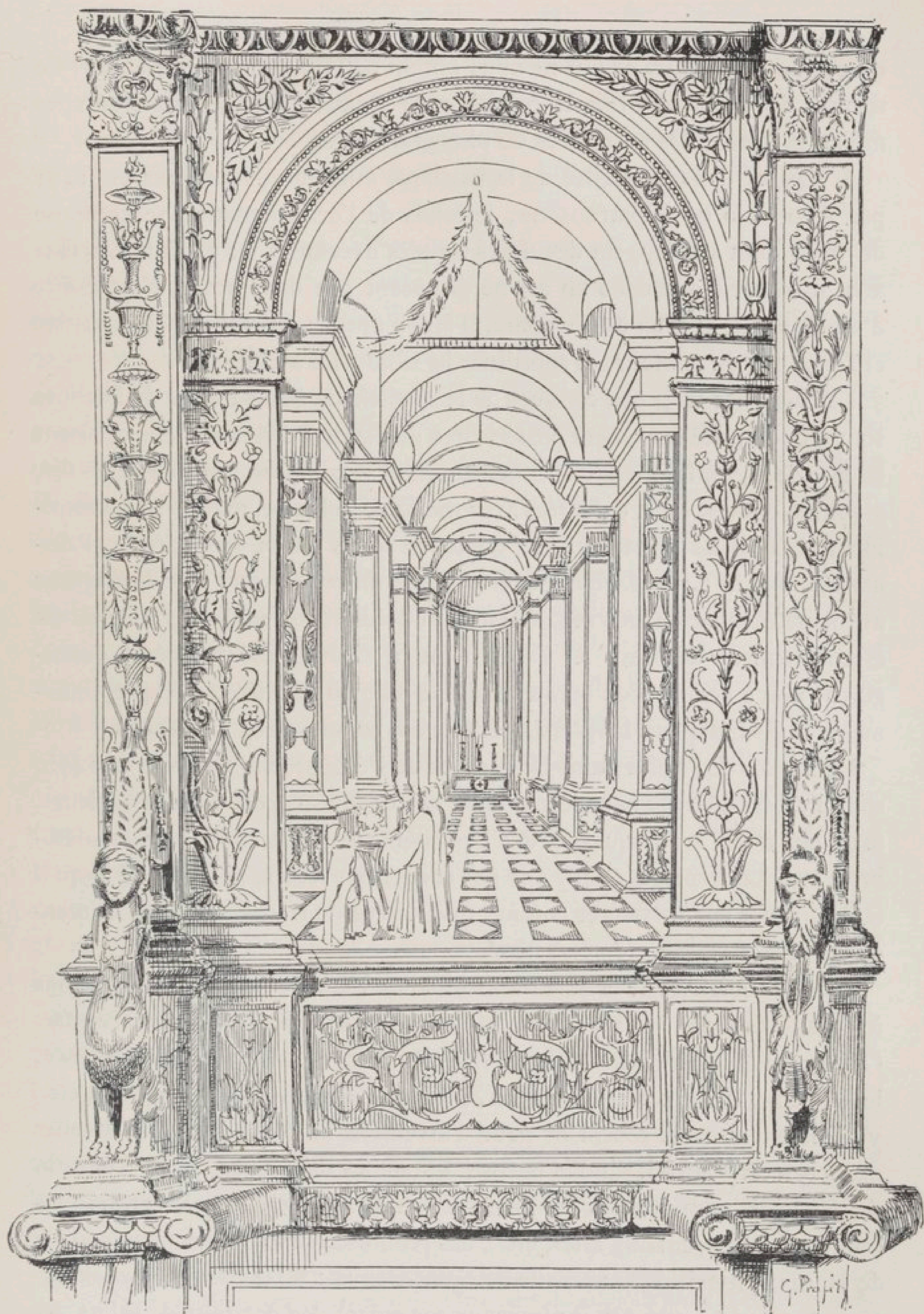
Dans deux autres ouvrages importants, les portes du Palazzo Vecchio de

Florence (vers 1480), représentant Dante et Pétrarque, et le chœur de l'église supérieure d'Assise (terminé en 1501), les auteurs, en voulant éviter les inconvénients du système suivi à Orvieto, sont tombés chacun dans un excès opposé. Les premiers, deux artistes célèbres comme architectes, Giuliano da Maiano et le Francione, ont essayé de donner au bois la flexibilité des matières textiles; ils l'ont découpé en lanières longues et minces, qu'ils ont pliées et tordues en tous sens, allant jusqu'à leur faire décrire des paraboles entières; ce procédé, outre qu'il leur permettait de serrer de plus près les contours du visage, se prêtait également à la multiplication des teintes et favorisait par conséquent l'harmonie du modelé. Cependant, malgré tant d'efforts et une habileté incontestable, les figures des deux poètes ne sont qu'un objet de curiosité, étranger aux données de l'art.

Le second artiste, au contraire, Domenico Indivino, n'a fait usage que de grandes plaques de bois, et c'est en promenant sur elles un pinceau trempé dans l'eau-forte ou une substance analogue, qu'il a produit les ombres et le clair-obscur qui constituent le modelé. Il a en outre eu recours, dans de certaines parties, à des hachures semblables à celles des graveurs et les a remplies soit avec du mastic noir, soit avec des fragments de bois. Dans ce système, les transitions sont mieux ménagées, le relief plus frappant, mais le principe de l'incrustation est complètement abandonné; il nous rappelle ces mosaïques que l'on vend dans les boutiques à bon marché de Rome et de Venise et dans lesquelles une couche de peinture à l'huile complète l'image esquissée par les cubes d'émail.

Le lecteur a saisi, sans que nous ayons besoin de la lui signaler, l'erreur capitale commise par une époque possédant, sous tant d'autres rapports, le sentiment le plus délicat des convenances décoratives. Il était impossible que la marqueterie en bois, réduite à deux tons, rivalisât avec n'importe laquelle des branches de la peinture, la fresque, l'émail, la mosaïque, la tapisserie, disposant toutes d'un choix de nuances infini. Elle n'offrait même pas, pour prétendre à ce rôle, une inaltérabilité comparable à celle de la peinture proprement dite : le tableau en marqueterie était à la fois le moyen de reproduction le plus imparfait et le plus dispendieux.

Mais si nous devons condamner, au nom du goût, tous les ouvrages dans lesquels l'artiste en marqueterie a essayé de sortir de son rôle, en revanche, que de pages ne pouvons-nous pas admirer sans restriction aucune! Laissant de côté les productions, plus connues, de la Lombardie et de la Tos-



Stalles sculptées, avec dossier en marqueterie représentant un intérieur d'église.
Véronne. Santa Maria del Organo.

cane, que de modèles exquis ne nous offrent pas les églises ombriennes! Ce travail de patience avait le privilège de former, avec les matériaux les moins précieux, des ensembles du plus grand effet.

A Assise, dans les stalles de la basilique inférieure, terminées en 1471 par Apollonio de Ripatransone, le fonds de l'ornementation se compose de vases dont s'échappent des fleurs traitées avec un goût parfait. L'artiste a bien compris que dans un art ne disposant que deux notes, c'est-à-dire d'un bois clair et d'un bois sombre, il fallait avant tout rechercher la netteté et l'élégance du contour, et substituer la silhouette au relief.

Les boiseries trop peu connues de la sacristie de Saint-Pierre de Pérouse sont d'une année seulement postérieures aux stalles d'Assise : elles portent la date de 1472. Le fonds de l'ornementation se compose aussi de fleurs (lis, pivoines, œillets, etc.), exécutées avec moins de noblesse, mais avec un sentiment plus vif de la nature. Les quelques sujets qu'on y remarque (l'*Annonciation,* la *Crucifixion, Saint Jérôme dans le désert*) se distinguent avantageusement de tous ceux qui les ont précédés ou suivis; le style en est essentiellement décoratif et l'effet tient à l'arrangement général des figures, non à l'expression ou au rendu de telle ou telle tête; quelques linéaments noirs indiquent les plis des draperies, comme dans un sgraffito.

Les stalles de l'église Saint-Dominique de Pérouse, commencées en 1475, sont d'un art déjà plus avancé. Nous y rencontrons encore le vase de fleurs, mais uni à des arabesques, à des ornements d'architecture, des candélabres, etc. Les grotesques n'y ont pas encore fait leur apparition. Quoiqu'il faille surtout les considérer comme une œuvre de transition, elles ne manquent ni de fermeté ni de caractère.

Dans les boiseries de la Sala del Cambio de Pérouse (1501), nous assistons à l'épanouissement le plus brillant et le plus complet de la Renaissance. On attribue le dessin des marqueteries des parois à l'auteur des fresques, le Pérugin. Les grotesques (sphinx, griffons, satyres, grues, bucranes, etc.) y dominent et ne le cèdent ni pour l'invention ni pour l'élégance à celles des loges du Vatican. Citons encore les stalles de l'église Saint-Augustin de Pérouse, commencées en 1502; elles renferment, outre les grotesques (chimères, vases, enfants ailés, etc.), des réminiscences non méconnaissables de la marqueterie de la sacristie de Saint-Pierre : fleurs de lis, *Annonciation, le Christ mort.* On y remarque également des portraits de saints, ou de papes, traités dans le style décoratif.

Bientôt, à côté d'éléments anciens qui se maintiendront longtemps encore, on rencontre des éléments nouveaux, tels que la nature morte, le paysage, les vues d'édifices. L'emploi des bois teints artificiellement, que Fra Giovanni da Verona paraît avoir mis à la mode, favorisera cette extension.

Il est aujourd'hui bien établi que ni la gravure sur bois, ni la gravure sur cuivre n'ont pris naissance en Italie (1); nous croyons même pouvoir ajouter que ces deux arts n'ont pas brillé d'un éclat plus vif dans la Péninsule que de ce côté-ci des Alpes. On n'en doit pas moins admirer l'ardeur avec laquelle les artistes italiens de la première Renaissance se sont emparés des procédés nouveaux et le parti qu'ils en ont tiré. Ici encore les Florentins marchent à l'avant-garde : les nielles de Finiguerra, les estampes de Baccio Baldini, de Botticelli, de Pollaiuolo, de Robetta, ont répandu partout, comme l'ont fait les médailles et les plaquettes, avec les idées de la Renaissance, la réputation des habiles orfèvres ou burinistes des bords de l'Arno. Puis, cédant à la loi commune, les Florentins abdiquent vers la fin du siècle devant les représentants de l'Italie septentrionale (2). Andrea Mantegna entre en scène avec ses incomparables épisodes de la *Vie du Christ,* son *Triomphe de Jules César,* ses *Bacchanales,* tandis que Girolamo Mocetto, Giulio Campagnola, Jacopo de Barbarj, fondent la réputation de l'École vénitienne. C'est à Venise également, et dans les villes soumises à son influence, entre autres Ferrare, que la gravure sur bois, grâce au voisinage de tant d'imprimeries florissantes, prend le plus brillant développement. Ses productions ne tardent pas à éclipser celles de l'École florentine; elles se distinguent par une couleur et un éclat absolument inconnus aux graveurs sur bois de la Toscane; ces derniers en effet n'ont pour eux qu'une certaine simplicité; les sujets compliqués les effraient au même point que les raffinements de la technique; l'illustration des sermons de Savonarole, tel est le but suprême que se propose leur ambition.

La gravure est à l'art ce que l'imprimerie est à la science et à la littérature, le moyen par excellence de faire fructifier au décuple et au centuple les idées de l'architecte, du sculpteur, du peintre, en les portant d'un bout

(1) Voy. notamment le *Manuel de l'amateur d'Estampes,* de M. Dutuit, t. I, p. 3, 4; Paris, 1884.

(2) L'histoire de la gravure italienne vient d'être retracée avec une haute compétence et un grand charme d'exposition par M. le vicomte Delaborde : *La Gravure en Italie avant Marc-Antoine* (*Bibliothèque internationale de l'Art*); Paris, 1884.

à l'autre de l'univers, comme autant de germes féconds. La Renaissance a trouvé en elle l'auxiliaire la plus dévouée, la plus puissante. Pour une estampe flamande ou allemande introduite en Italie (Michel-Ange, Fra Bartolommeo et Raphaël, on le sait, n'ont pas dédaigné de copier Martin Schœn), combien de modèles du style nouveau répandus jusque dans les coins les plus obscurs de l'Europe! Désormais de nombreux artistes s'en remettent aux graveurs du soin de penser pour eux : telle estampe a été copiée en bronze, en marbre, sur faïence, en tapisserie et même à fresque. Mantegna surtout a eu le privilège de défrayer d'idées jusqu'aux plus célèbres de ses contemporains : le Soddoma a reproduit à fresque, à Monte Oliveto Maggiore, un de ses *Combats de Tritons;* Raphaël, après avoir dessiné à la plume sa *Mise au tombeau,* en a introduit le motif principal dans le célèbre tableau de la galerie Borghèse; et que d'imitateurs de ce côté-ci des Alpes, depuis Dürer jusqu'au peintre de Gisors!

La gravure ne devait rien à l'antiquité. Il semblait donc que le procédé nouveau dût échapper à son influence. C'est le contraire qui arriva. Les imitations de motifs antiques se chiffrent par centaines dans les estampes du quinzième siècle. Ici, dans la bordure d'un nielle florentin anonyme, nous voyons deux génies ailés, supportant un masque à triple face; là une *Bacchanale,* qui par sa verve forme le pendant du *Triomphe de Bacchus et d'Ariadne* composé par Laurent le Magnifique; ailleurs Romulus et Rémus nous apparaissent coiffés de casques bizarres. Puis, nous assistons au *Triomphe de Paul Émile,* à l'*Enlèvement d'Europe*, aux *Jeux de Léda avec ses enfants,* par J.-B. del Porto, aux *Jeux d'un Triton,* par Nicoletto de Modène (1). Si rien n'est moins antique que les compositions mythologiques de Botticelli, notamment ses *Planètes*, en revanche que de motifs grecs ou romains introduits dans des scènes auxquelles ils auraient dû rester étrangers! Dans *le Sacrifice de Caïn et d'Abel,* par Robetta, l'autel devant lequel s'inclinent les deux frères est orné de têtes de béliers et de sirènes. Ces têtes de béliers reparaissent sur le puits devant lequel Campagnola a réuni *le Christ et la Samaritaine*. Dans *la Victoire de David sur Goliath,* par Nicoletto de Modène, un fragment de temple antique sert de fond à la composition; des motifs analogues se retrouvent dans ses *Madones* et son

(1) Pièces reproduites dans *La Gravure en Italie,* de M. le vicomte Delaborde, p. 16, 23, 24, 55, 71, 149, 153, 165. Voir en outre p. 123, 135, 167.

Saint Roch, tandis que, dans le *Saint Jean-Baptiste,* la hampe supportant





Nielles de la Bibliothèque nationale.

l'agneau rappelle le « vexillum » romain (1). La plus étrange peut-être de

(1) Reproduits dans *La Gravure en Italie*, de M. le vicomte Delaborde, p. 79, 119, 156, 157, 161, 163, 164, 257.

ces réminiscences est celle que nous offre un *Saint Sébastien,* appartenant à M. le baron E. de Rothschild (1) : l'artiste a très certainement pris pour modèle quelque torse de femme antique et a donné à son héros des formes absolument féminines. Mais quand on pouvait s'abriter derrière l'autorité des Grecs et des Romains, y regardait-on de si près?

Vers la fin du siècle, la gravure sur bois, longtemps en retard sur sa



La planète Mercure et la cité de Rome. Gravure sur bois, d'après la *Divine Comédie* (Venise, 1491).

sœur, la gravure au burin, s'efforce de regagner le temps perdu. Le *Décaméron* de Boccace (Venise, 1492), le *Fasciculus Medicinæ,* de Jean de Ketham (Venise, 1493), les *Épîtres* de saint Jérôme (Ferrare, 1497), le *Songe de Polyphile* (Venise, 1499), et la belle gravure sur bois de Benedetto Mantagna et Jacobus, *la Vierge entre saint Roch et saint Sébastien,* abondent en festons, bucranes, génies, médaillons, et autres emprunts faits à l'antique (2). D'autre part, le graveur des *Métamorphoses* d'Ovide, imprimées à Venise en 1497, s'attaque, quoique fort maladroitement encore, aux scènes de la mythologie antique elle-même.

(1) Gravé dans les *Eaux-fortes et gravures,* de M. Georges Duplessis, t. IV, pl. 39.
(2) *La Gravure en Italie,* p. 231, 243, 245.

LIVRE II.

LA RENAISSANCE DANS LES DIFFÉRENTES CAPITALES DE L'ITALIE.

CHAPITRE I.

Le duché de Milan. — Les Sforza et la Renaissance. — Ludovic le More; ses goûts; son luxe; ses relations avec les savants et les poètes. — La bibliothèque du château de Pavie.

Dans les chapitres précédents, nous avons essayé de définir « l'esprit de la première Renaissance ». Un certain nombre de principes généraux ont en effet présidé à l'admirable épanouissement de la civilisation italienne pendant le quinzième siècle et lui ont donné l'unité qui la caractérise. Puis, selon les latitudes et les influences locales, des écoles distinctes prennent naissance; en apportant son tribut à l'œuvre commune, chaque province y met l'empreinte de son génie particulier; la même idée nous apparaît variée de

B. Drouet del. 14

mille manières. C'est à l'étude de ces transformations que sera consacrée la seconde partie de notre travail.

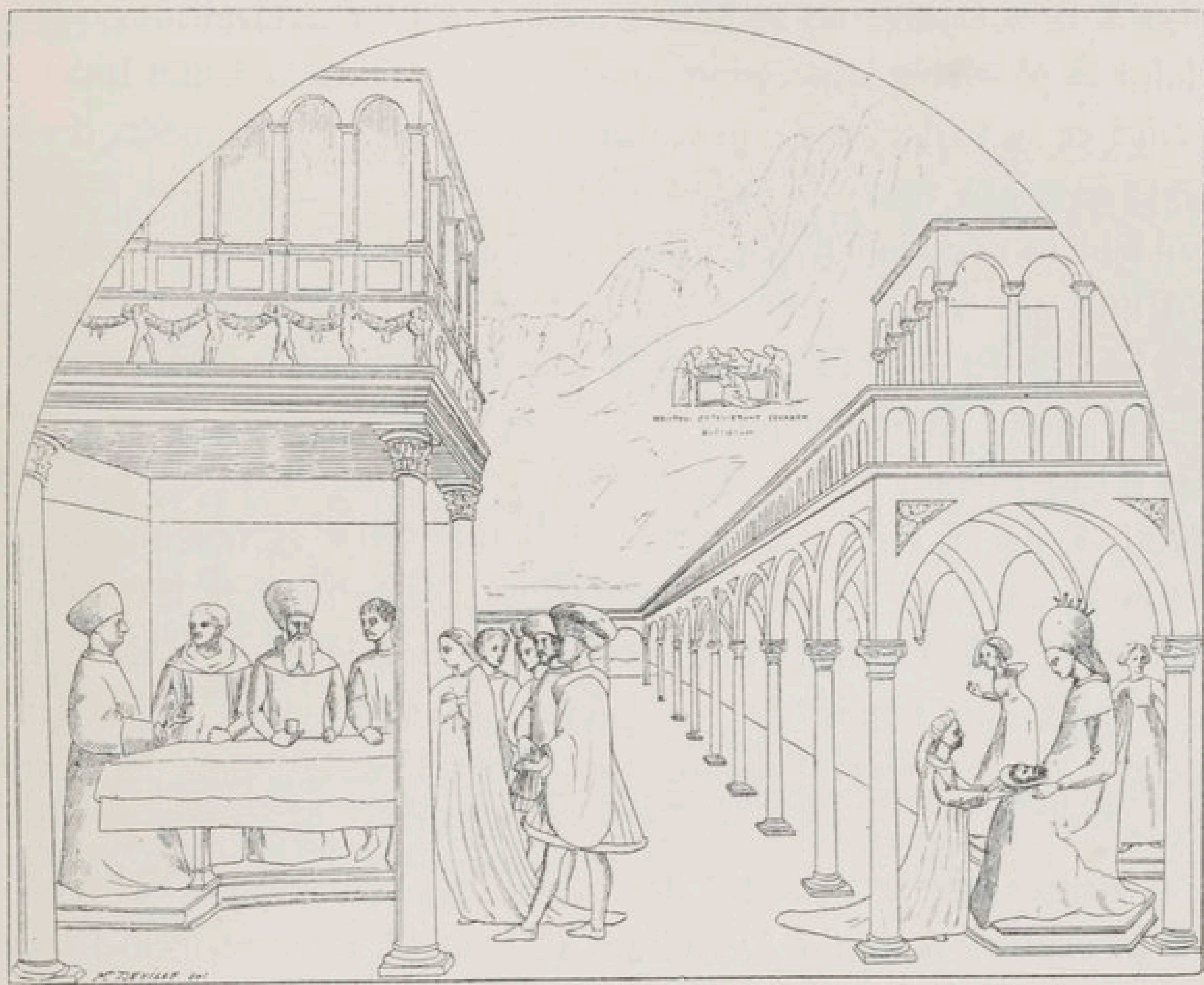
Si nous nous attachions, dans cette étude, à l'ordre chronologique, Florence figurerait en tête, à la place d'honneur : dans la littérature, dans la science, dans l'art, partout la capitale de la Toscane a précédé et éclipsé ses rivales. Mais le plan de notre ouvrage nous oblige à suivre l'ordre topographique; nous commencerons donc par les provinces du Nord, la plupart singulièrement attardées.

Le progrès de l'art n'est ni en raison de la prospérité d'une nation, ni en raison des efforts de son gouvernemeut. Sinon, Milan l'aurait rapidement emporté sur toutes les capitales de l'Italie. Nulle part, on ne trouvait unie à tant de richesses une volonté aussi puissante : en élevant la cathédrale et le château de Milan, le château et la chartreuse de Pavie, les Visconti se sont proposé pour modèles les Pharaons, ou pour le moins les Césars; ce qui reste de ces monuments remplit véritablement de stupeur. Mais l'art a des caprices à nuls autres pareils; il refusera de livrer son secret au plus magnifique des princes et le prodiguera à quelque pauvre ville obscure qui n'aura d'autre mérite que de l'aimer d'un amour sincère. Cette gigantesque cathédrale est-elle autre chose qu'un corps sans âme? Le moindre cloître de la Toscane offre des beautés absentes de cette création hybride, sur laquelle les plus habiles architectes de l'Italie, de la France et de l'Allemagne sont venus essayer leur science, sans réussir à lui donner la vie et l'harmonie.

Réduits, dès le quatorzième siècle, à solliciter le concours d'artistes toscans (on sait que Giotto et Balduccio exécutèrent à Milan des ouvrages considérables), les Milanais se virent complètement désarmés, lorsque, dans les premières années du siècle suivant, Florence fit briller aux yeux de l'Italie un style nouveau, qu'elle porta rapidement à sa perfection. Ils manquaient à la fois de bons modèles et d'artistes capables d'en tirer des enseignements féconds. L'antiquité n'avait laissé que peu de traces dans leur capitale : la colonnade de Saint-Laurent était le seul monument de quelque importance qui restât debout. Les productions de la statuaire n'étaient pas moins rares; un sarcophage chrétien du quatrième siècle, à Saint-Ambroise, et, à Pavie, la statue équestre du Régisol, si malheureusement détruite en 1796 (1), pouvaient seuls leur révéler quelques-uns des prin-

(1) En 1489, les habitants de Pavie firent ciseler leur Palladium, le Régisol, sur la coupe

cipes suivis par les sculpteurs romains, et encore ces ouvrages appartenaient-ils à l'époque de la décadence. On trouve bien à Pavie, en 1442, une belle collection de monnaies antiques, mais elle appartenait à un étudiant étranger, le fils du marquis de Mantoue. Quant à la collection numismatique formée, à la même époque, par un professeur de l'Université, on man-



Le Festin d'Hérode, par Masolino. Baptistère de Castiglione d'Olona.

que de détails sur son importance : on sait seulement que son possesseur échangea quelques pièces avec Cyriaque d'Ancône (1).

En 1422 ou en 1423, le duc Philippe-Marie, séduit par la renommée du grand Brunellesco, l'appela auprès de lui et lui confia des travaux considérables dans sa résidence favorite, le château de Milan. L'illustre architecte florentin retourna à Milan entre les années 1431 et 1436 (2). Son voyage marque l'apparition de la Renaissance dans la capitale de la Lombardie.

offerte à Jean-Galéas, à l'occasion de son mariage. (*Notizie risguardanti la città di Pavia;* Pavie, 1876, p. 75.)

(1) *Commentariorum... nova fragmenta,* p. 26, 27, 36.

(2) Vasari, éd. Milanesi, t. II, p. 366-368, et Mongeri, *Il castello di Milano;* Milan, 1884.

Vers 1428, un autre Toscan, Masolino, le maître de Masaccio, reçut du cardinal Branda la mission d'orner de peintures la « Collegiata » de Castiglione d'Olona, près de Varèse : il choisit pour sujet l'Histoire de la Vierge et celle de saint Étienne et de saint Laurent. On place vers l'année 1435 l'exécution de l'Histoire de saint Jean-Baptiste, peinte par Masolino dans le baptistère de la même ville. Dans ces deux cycles considérables, l'artiste oppose à la solennité de style des trécentistes un naturalisme qui a dû produire la plus vive impression sur ses confrères de la haute Italie : par la vérité et la variété des types, des attitudes, du groupement, il semble presque ouvrir la voie à la peinture de genre.

Pendant la période suivante, l'influence des novateurs ne se fait sentir à Milan que par contre-coup. C'est de Padoue, transformée pendant plusieurs lustres en colonie florentine, que lui arrivent les enseignements, les inspirations de la nouvelle école. Après avoir donné l'hospitalité, en 1434, à Fra Filippo Lippi, les Padouans confient, en 1444, à Donatello l'exécution de la statue équestre de Gattamelata et retiennent auprès d'eux jusqu'en 1453 le célèbre sculpteur florentin, dont les efforts secondèrent si puissamment ceux des maîtres indigènes. A côté de Donatello s'agite une armée de collaborateurs et d'élèves, parmi lesquels plusieurs, entre autres Michelozzo et Paolo Uccello, sont de véritables maîtres.

L'avènement de la dynastie des Sforza est marqué par l'arrivée d'un autre Florentin, Antonio Averulino, surnommé Filarete, principalement connu jusque-là par l'exécution des portes en bronze de Saint-Pierre de Rome. Fixé à Milan peut-être déjà en 1447, mais certainement en 1453, au plus tard, Filarete s'efforça et comme architecte et comme écrivain théorique d'y faire accepter les doctrines de la Renaissance. Son ouvrage le plus célèbre est le grand hôpital de Milan : le lecteur a vu plus haut que, sans doute par déférence pour les goûts de ses nouveaux concitoyens, Filarete conserva dans cette construction un certain nombre de détails gothiques (voy. la gravure de la page 75), comme Bramante devait le faire à son tour, près d'un demi-siècle plus tard, dans la cour ajoutée au même monument. L'obligation de mettre en œuvre des matériaux inconnus dans sa patrie, et notamment la brique et les ornements en terre cuite, développa d'ailleurs chez Filarete quelques qualités. On ne saurait nier que l'architecte de l'Ospedale Maggiore ne soit infiniment supérieur au plat et sec

sculpteur des portes de Saint-Pierre, au prolixe et insipide écrivain du *Traité d'architecture* (1).

Vers 1460, Michelozzo vint de son côté diriger d'importants travaux dans la capitale de la Lombardie : construction de la chapelle des Portinari à Sant'Eustorgio (1462 et années suivantes), avec ses exquises figures d'anges se développant en cariatides à l'intérieur de la coupole; agrandissement du palais des Médicis (à partir de 1456), dont la porte princi-



Frise de la chapelle des Portinari, à Sant'Eustorgio.

pale se trouve aujourd'hui au musée de Bréra. Il importe toutefois de ne pas confondre ces deux monuments : la frise de la chapelle de Sant'-Eustorgio (bas-reliefs peints et dorés) charme le regard par son élégance, son harmonie et son rythme; les anges, les uns dansant, les autres jouant de divers instruments, rappellent par leur excellente appropriation aux lignes de l'architecture les modèles de Luca della Robbia plutôt que de Donatello (remarquons qu'ils sont tous habillés, et ressemblent à des jeunes filles, bien plus qu'aux génies nus que, dans leur patrie, les sculpteurs florentins prodiguaient depuis longtemps jusque dans les sanctuaires les plus

(1) M. Mongeri a parfaitement établi, dans son excellent volume, *l'Arte in Milano* (Milan, 1872, p. 191 et suiv.), la part de Filarete dans cette vaste construction, dont une petite partie seulement date du quinzième siècle.

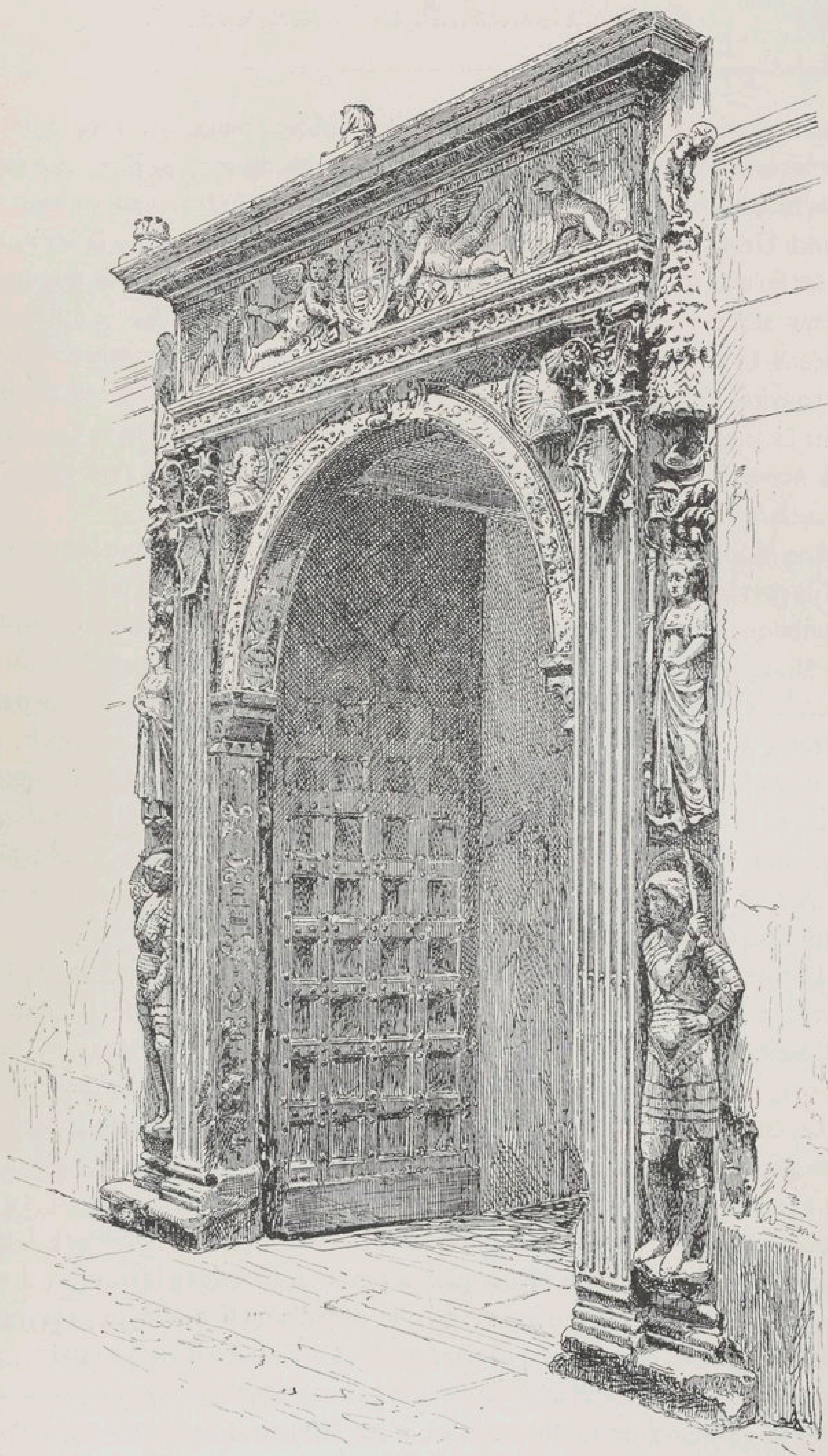
vénérés). Le portail du palais des Médicis, au contraire, offre des duretés qui surprennent à bon droit chez un artiste aussi familiarisé que Michelozzo avec les lois de la statuaire antique. Si la devise des Médicis (le mot *Semper*, accompagné de la bague aux trois plumes), et les deux génies nus tenant un écusson, nous reportent à un ordre d'idées bien connu, les figures de guerriers et de femmes témoignent de l'imitation des modèles lombards bien plus que de l'étude des chefs-d'œuvre classiques. Rien de moins pur, de moins décoratif. Michelozzo, si ces figures sont réellement de lui, a subi l'influence d'un milieu encore insuffisamment préparé. La décoration du palais des Médicis se ressentait d'ailleurs de l'éclectisme de ces insignes amateurs : on y voyait, à côté de l'Histoire de Suzanne, des portraits d'empereurs et des représentations d'Hercule (1).

A Michelozzo succédèrent « Benedetto da Fiorenza » (d'après les uns Benedetto da Majano, d'après les autres Benedetto Ferrini), chargé, en 1477, de la direction des travaux du château de Milan, avec le titre de « ducale inzigniere (2) », et Giuliano da San Gallo, envoyé à Milan par Laurent le Magnifique, avec un projet de palais, qui obtint l'approbation unanime (3). Le correspondant des Médicis, Pigiello Portinari, le fondateur de la chapelle de Sant-Eustorgio, tel était probablement le principal intermédiaire entre ses compatriotes et ses nouveaux concitoyens.

Les sujets des Visconti et des Sforza avaient assurément oublié depuis longtemps les leçons de Masolino, lorsque des peintres appartenant à d'autres parties de la Lombardie se chargèrent, à leur tour, de les initier au développement ultérieur de l'École florentine. Est-il nécessaire d'ajouter que ces intermédiaires, le Véronais Vittore Pisano, le Vénitien Jacopo Bellini et le Padouan Andrea Mantegna, avaient fait subir des modifications profondes aux principes élaborés par les Florentins : des maîtres d'une telle valeur ne pouvaient consentir à propager une doctrine nouvelle qu'après y avoir mis la marque de leur génie personnel.

Le triomphe de la Renaissance dans le Milanais et la formation d'une école digne de ce nom sont dus au subtil, au délicat, à l'ardent ami des

(1) Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, p. 160-166.
(2) Casati, *Vicende edilizie del castello di Milano*, p. 102.
(3) Vasari, éd. Milanesi, t. IV, p. 276.



Portail du palais des Médicis, à Milan (musée de Brera).

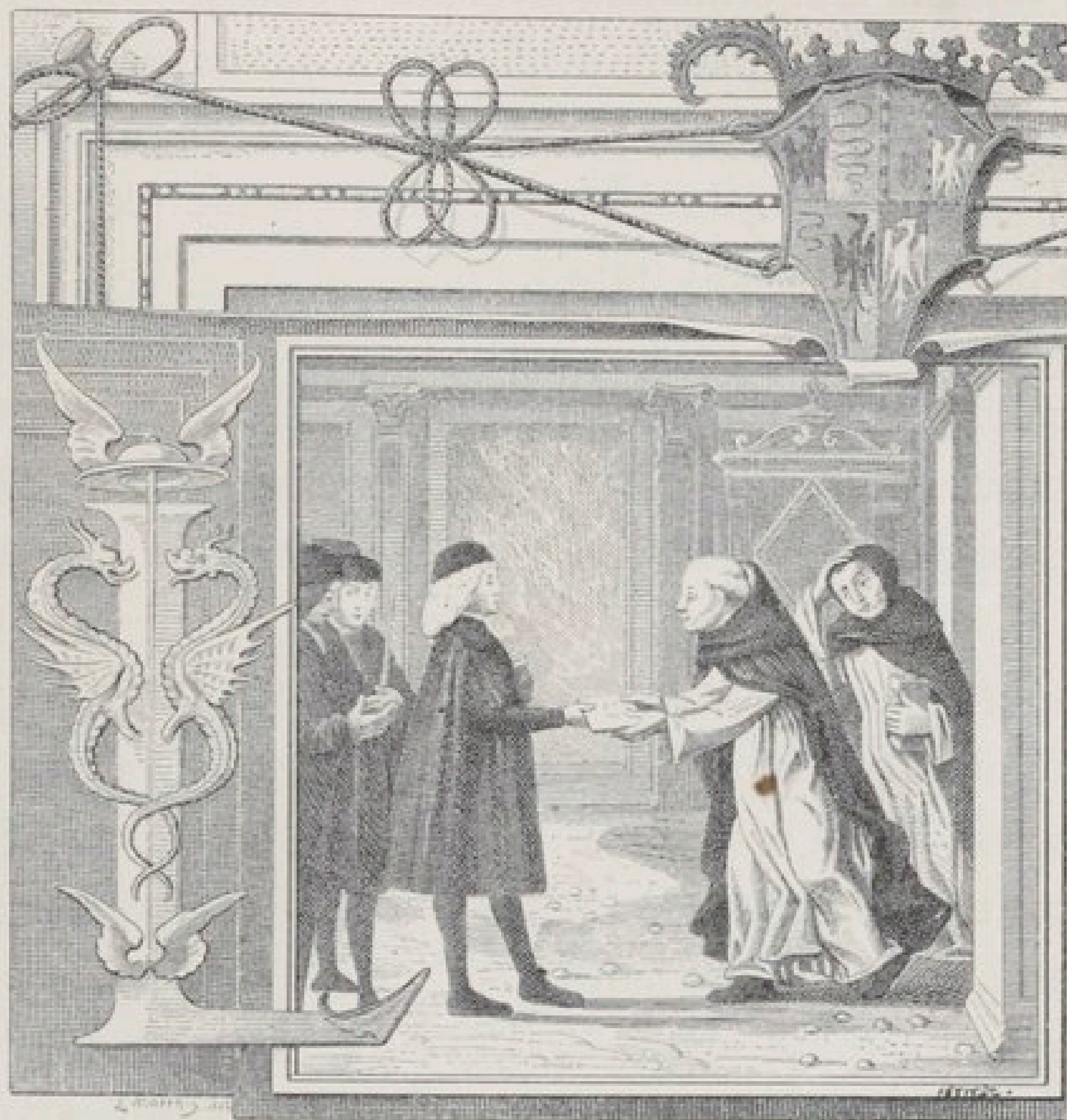
lettres et des arts qui s'appelle Ludovic le More. Sans lui, l'Italie de la Renaissance compterait probablement un joyau de moins. Par ses soins, le génie, encore latent, des artistes indigènes est fécondé au contact du grand Urbinate Bramante et du grand Florentin Léonard. D'âpre, de rude qu'elle était, ayant conservé jusqu'aux dernières années du quinzième siècle l'accent guttural des montagnes voisines, l'École milanaise devient la représentante par excellence de la grâce, de la morbidesse, de la suavité. Quelques lustres encore et elle donnera à l'Italie ces maîtres dont la tendresse voluptueuse n'a pas été surpassée, même par le Corrège : j'ai nommé le Soddoma et Bernardino Luini. Comment s'est opéré ce miracle?

Les Mécènes de la Renaissance diffèrent entre eux autant que les artistes qu'ils protègent. L'un est un financier enrichi, devenu chef d'une puissante république; sans cesser d'aimer la littérature et l'art de l'amour le plus profond, il saura en faire un moyen de propagande politique. Un autre, guerrier chevaleresque, les cultivera pour charmer les loisirs de la paix. Nicolas V, voulant justifier sa passion pour les jouissances de l'esprit, invoquera la nécessité de rehausser l'éclat du trône pontifical. Chez d'autres encore, le culte des belles choses sera une tradition de famille. Le seul trait commun à tous, c'est la sincérité et l'ardeur de leurs efforts : aussi bien le mot de Renaissance ne se comprendrait-il pas sans l'enthousiasme, qui seul a pu faire revivre un monde oublié pendant dix siècles!

Parmi ces amateurs distingués par leur goût ou leur magnificence, Ludovic le More a marqué sa place au premier rang, à côté de Laurent de Médicis, et encore a-t-il sur le Mécène florentin un avantage, celui d'avoir deviné le génie de Léonard. C'est une nature profondément artiste, mais en qui dominent des qualités et des défauts absolument féminins : son astuce n'est égalée que par sa pusillanimité (1); son ambition conçoit et exécute les crimes les plus odieux, mais le cœur lui manque dans les moments décisifs; sa ruse a plus de subtilité que de profondeur; à tout instant il tombe dans le piège qu'il a tendu à d'autres; bien plus, il s'étonne de trouver chez ceux-ci l'esprit de perfidie qu'il a adopté pour règle de conduite : en apprenant que son confident Bernardino Corte a rendu, sans même essayer un simulacre de défense, l'inexpugnable château de Milan, avec sa garnison de 3,000 hommes et ses immenses approvisionnements,

(1) « Avvilito più che femina », dit de lui Marino Sanuto, à propos de sa fuite.

il lève les yeux au ciel, et s'écrie : « Depuis Judas jusquà nos jours, on n'a pas vu trahison plus grande; » ce jour-là, ajoute son historien, il ne prononça pas un mot de plus (1). Se sent-il menacé, ses angoisses n'ont pas de bornes; il invoquera tour à tour le secours des Français contre les Italiens et des Turcs contre les Français, sauf à regretter presque immédiatement sa détermination et à trahir ses nouveaux alliés. « Homme très saige, dit Commynes, mais fort craintif et bien souple quand il avoit paour,



Ludovic le More remettant un acte de donation au prieur de S. M. delle Grazie.
D'après une miniature appartenant à M. le marquis d'Adda, à Milan.

et homme sans foy s'il veoit son prouffit pour la rompre. » A le voir machiner froidement tant de trahisons, on croirait qu'il ne connaît que l'empire de la raison; puis ce calculateur ténébreux, qui, avec plus de fermeté, eût pu servir de modèle au Prince de Machiavel, nous laisse deviner des côtés profondément humains et touchants. A la mort de sa femme, Béatrix d'Este, il s'abandonne à la douleur la plus violente, s'enfermant chez lui sans vouloir recevoir les consolations de ses enfants, et se condamnant, pendant une année entière, en signe de deuil, à manger, non sur une table, mais sur les plateaux que lui présentaient ses courtisans. Qu'elle est émou-

(1) Casati, *Vicende edilizie del castello di Milano*, p. 29.

vante aussi cette dernière visite au tombeau de la défunte, à Santa Maria delle Grazie! Les Français approchaient; Ludovic, après avoir fait les suprêmes recommandations à la garnison du château de Milan, se préparait à s'enfuir. Mais auparavant il veut visiter encore une fois le sanctuaire où repose Béatrix d'Este. Là il prend congé de ses courtisans, qui partent, croyant qu'il s'est de son côté mis en route pour Côme. Mais il rentre dans l'église, y fait une nouvelle station, et ne s'éloigne qu'après s'être retourné trois fois, en versant d'abondantes larmes : « Con grandi lagrime allungato, con la faccia tre volte rivoltato adietro, » dit Corio dans son informe et naïf langage. J'avoue qu'en rapprochant ces marques d'affection de l'épouvantable expiation du donjon de Loches, je me sens parfois disposé à l'indulgence pour le Macbeth italien.

Ne semblerait-il pas que l'art et tout ce qui y confine soient soustraits aux lois de la morale vulgaire pour que des vices de toute sorte, une situation fausse, une conscience bourrelée, n'aient pas empêché un tel homme de créer de toutes pièces l'admirable ensemble de la Renaissance milanaise!

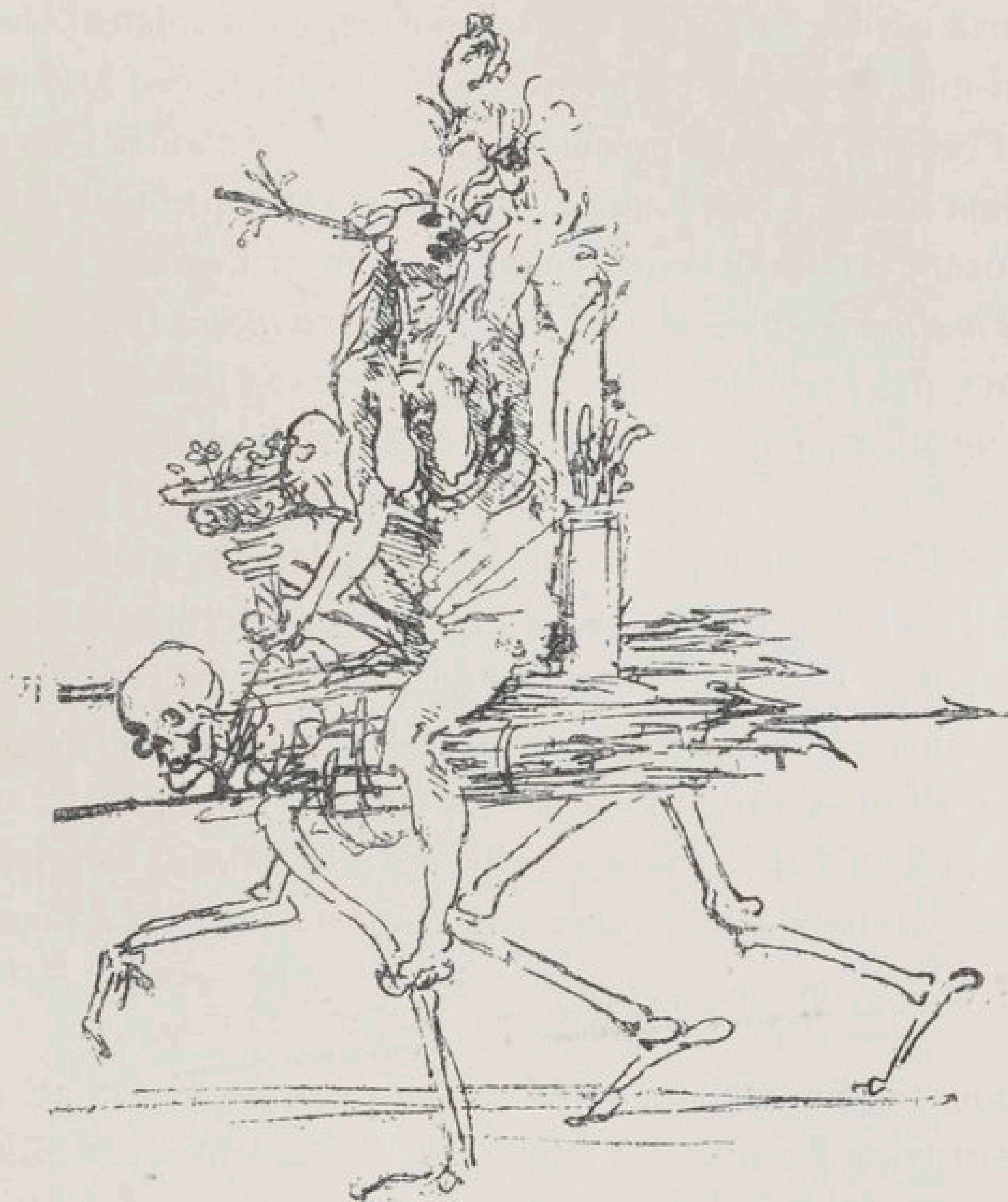
Les contemporains de Ludovic le More sont unanimes à proclamer sa facilité d'assimilation, la rapidité de son jugement, la variété de ses connaissances. Jamais Milan n'avait vu un souverain aussi instruit (1). Quelle différence surtout avec son frère Galéas-Marie, beau parleur, amateur en apparence éclairé, mais qui donnait à tout instant les signes de démence les plus indiscutables, comme lorsqu'il exigeait d'un peintre qu'il ornât une salle de peintures d'histoire dans l'espace d'une seule nuit (2), ou qu'il confiait l'exécution des peintures de la chapelle du château de Pavie aux artistes faisant le rabais le plus considérable! A l'occasion, cependant, Ludovic entendait également être servi avec une extrême ponctualité. En 1490, il réquisitionna subitement, — le terme n'a rien d'exagéré, — une vingtaine de peintres, parmi lesquels Zenale et Buttinone, pour décorer la « Sala della palla », au château de Milan. Un délai de un à trois jours leur était accordé pour se rendre à son appel; une amende de 25 ducats devait frapper les retardataires (3).

(1) Raphaël Maffei de Volterra, *Rerum urbanarum commentarii,* liv. IV. — Chronique de Prato, dans l'*Archivio storico italiano*, t. III, p. 256, 257.

(2) Corio, p. 837, et Caffi, *Il castello di Pavia*, p. 14, 15.

(3) Calvi, *Notizie dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, t. II, p. 241, 242.

La sollicitude du More s'étendait aux moindres détails. Une lettre du 6 juillet 1497 spécifie la forme et le nombre des écussons qui doivent orner les différentes parties du château de Milan (1); une autre de la même année ordonne de placer l'écusson du duc sur la Porta Ludovica, celui de la duchesse sur la Porta Beatrice, en ayant soin de déposer derrière un nom-



Composition allégorique de Léonard de Vinci. Fac-similé d'un dessin.

bre déterminé de médailles de bronze portant l'effigie du prince ou de la princesse; le More s'informe en même temps de l'état des travaux de la façade de Sainte-Marie des Grâces et presse Léonard de terminer la fresque du Cenacolo (2).

Ludovic indiquait avec soin aux artistes le sujet de leurs compositions, se plaisant surtout à y mettre une foule d'allusions subtiles. Paul Jove ra-

(1) Casati, *Vicende edilizie del castello di Milano*, p. 107.
(2) *Archivio storico lombardo*, 1874, t. I, p. 483, 484.

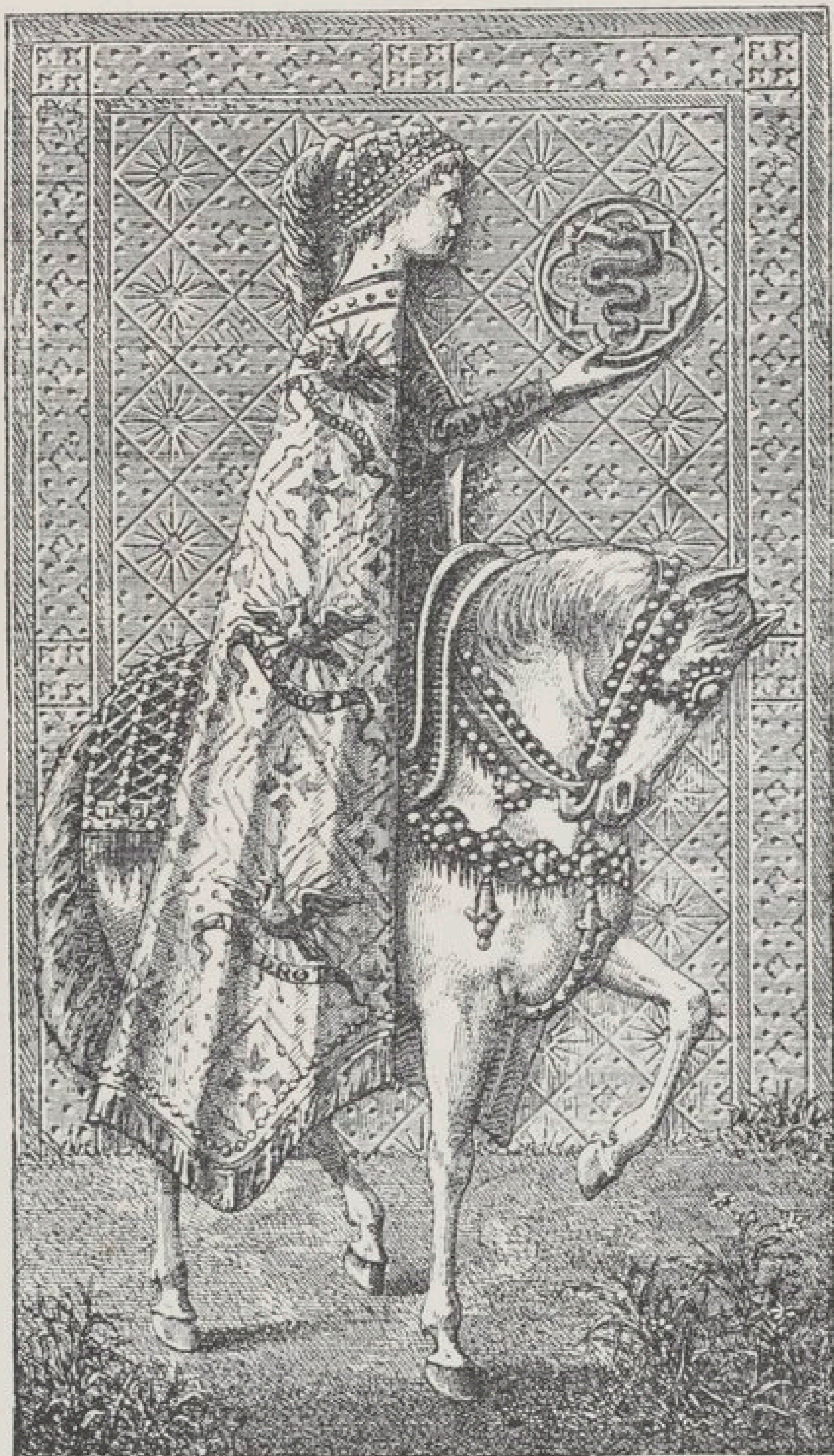
conte qu'il avait fait peindre, dans une des salles du Château, l'Italie, sous les traits d'une reine ayant à côté d'elle un écuyer maure tenant une escopette. Un ambassadeur florentin lui ayant demandé le sens de cette composition, le duc répondit que l'écuyer avait pour mission de tenir la reine pure de toute souillure, voulant faire entendre par là qu'il était lui-même l'arbitre des destinées de la Péninsule. A quoi le rusé Florentin répliqua : Prenez garde, Seigneur, que cet esclave, en maniant l'escopette, ne tire sur lui-même. Parole prophétique, ajoute Jove, car Ludovic en appelant les Français en Italie prépara sa ruine de ses mains. Une autre fresque du même château représentait une tempête et à quelques pas de là une troupe dansant et faisant bonne chère sous un ciel serein, avec l'inscription : *Post malum bonum, et post tenebras spero lucem* (1).

Nul doute que Ludovic n'ait encouragé chez son peintre favori des tendances auxquelles celui-ci ne sacrifiait déjà que trop facilement. L'esprit de Léonard recherchait sans cesse tout ce qui était subtil, bizarre, mystérieux. Ses cahiers sont remplis d'emblèmes, de devises, d'allégories de toute sorte, dont il est aujourd'hui souvent impossible de deviner le sens; il eût pu rendre des points à Alciat. Tantôt le peintre florentin représente le More portant des lunettes, entre l'Envie « colla falsa infamia » et la Justice peinte en noir, par allusion au teint du prince; tantôt il lui donne les traits de la Fortune, « in figura di Ventura »; ailleurs il le montre triomphant de la Pauvreté et couvrant d'un pan de son manteau un enfant poursuivi par le monstre (2).

Des ressources en quelque sorte inépuisables permirent au régent du duché de satisfaire à toutes ses fantaisies. Après Venise, le Milanais était le plus riche des États italiens. Un document conservé aux Archives d'État en évalue les revenus à 531,607 ducats pour l'année 1473; en 1476 l'excédant des recettes sur les dépenses était de plus de 100,000 ducats (3). Sous Ludovic le More, les revenus s'élevèrent à au moins 600,000 ducats, équivalant à environ 30 millions de francs (4). Aussi le luxe des Sforza ne connaissait-il pas de bornes. En 1474, Galéas-Marie créa d'un coup cent quarante courtisans, en leur assignant à chacun 100 ducats de traitement, et cent cham-

(1) Voy. l'*Anonimo* de Morelli, éd. Frizzoni, p. 101.
(2) J.-P. Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci*, t. I, p. 350 et suiv.
(3) *Archivio storico lombardo*, 1878, t. V, p. 130-134. Cf. Commynes, liv. VII, ch. III.
(4) Verri, *Storia di Milano*, éd. de 1783-1798, t. II, p. 90.

bellans avec 80 ducats de traitement, et en outre 25 ducats pour l'achat d'un cheval. Le même prince payait un de ses musiciens à raison de 100 ducats



Tarot milanais du quinzième siècle.

par mois (1). Sa magnificence éclata surtout dans la commande du service d'argenterie destiné à rappeler les fêtes de Noël de l'année 1472. Le rapport rédigé à ce sujet constate qu'il n'y avait à Milan ni assez d'argent en barres,

(1) Corio, p. 827-830.

ni d'argentier assez puissamment outillé pour réaliser le désir du prince. Seul, Maffeo de Clivate offrit de se charger de la commande à condition qu'on lui donnerait pour collaborateurs tous ses confrères de Milan et que l'on compléterait par de l'argent monnayé la matière première nécessaire à l'opération; cette addition de pièces monnayées devait à elle seule entraîner une dépense supplémentaire de 2,000 ducats. Sur la liste de ce service exceptionnel nous noterons deux seaux du poids de 1,200 marcs, qui, à raison de 6 ducats de 4 livres par marc, représentaient à eux seuls une valeur de 7,200 ducats, deux lions dorés, grandeur nature, d'une valeur de 4,200 ducats, des centaines de plats, de coupes, de tasses. Telle était la passion de Galéas-Marie pour les productions des arts somptuaires, qu'en 1473 il écrivit à l'évêque de Côme, pour lui demander de lui envoyer, à titre de modèle, un moutardier d'argent s'ouvrant en quatre (1).

Sous Ludovic, malgré les subsides énormes que le pusillanime souverain versait à chaque instant à ses alliés, à Maximilien aussi bien qu'à Charles VIII, le trésor ducal ne cessait de regorger de numéraire et de joyaux. Les richesses du More étaient assez grandes pour qu'en 1499, au moment de prendre la fuite, il pût encore faire passer en Allemagne, outre une infinité de joyaux, 240,000 ducats d'or, soit une douzaine de millions (2).

Le luxe déployé par la cour de Milan s'est-il toujours ressenti de préoccupations transcendantes? Tant de sacrifices d'argent ont-ils tous profité à l'art, comme chez les Médicis, et se sont-ils traduits en créations durables? Le faste inintelligent de la toilette et de la table n'a-t-il pas souvent triomphé au détriment d'un goût plus pur et plus élevé? Ludovic le More et son entourage, à quoi bon le nier, sacrifiaient à toutes les vanités de leur temps. A chaque instant Bramante et Léonard de Vinci durent se résoudre à se faire les ordonnateurs de leurs fêtes. Les nains avaient leur place marquée auprès du souverain aussi bien que les poètes et les artistes (3); on dépensait pour une étoffe précieuse dix fois plus que pour un tableau.

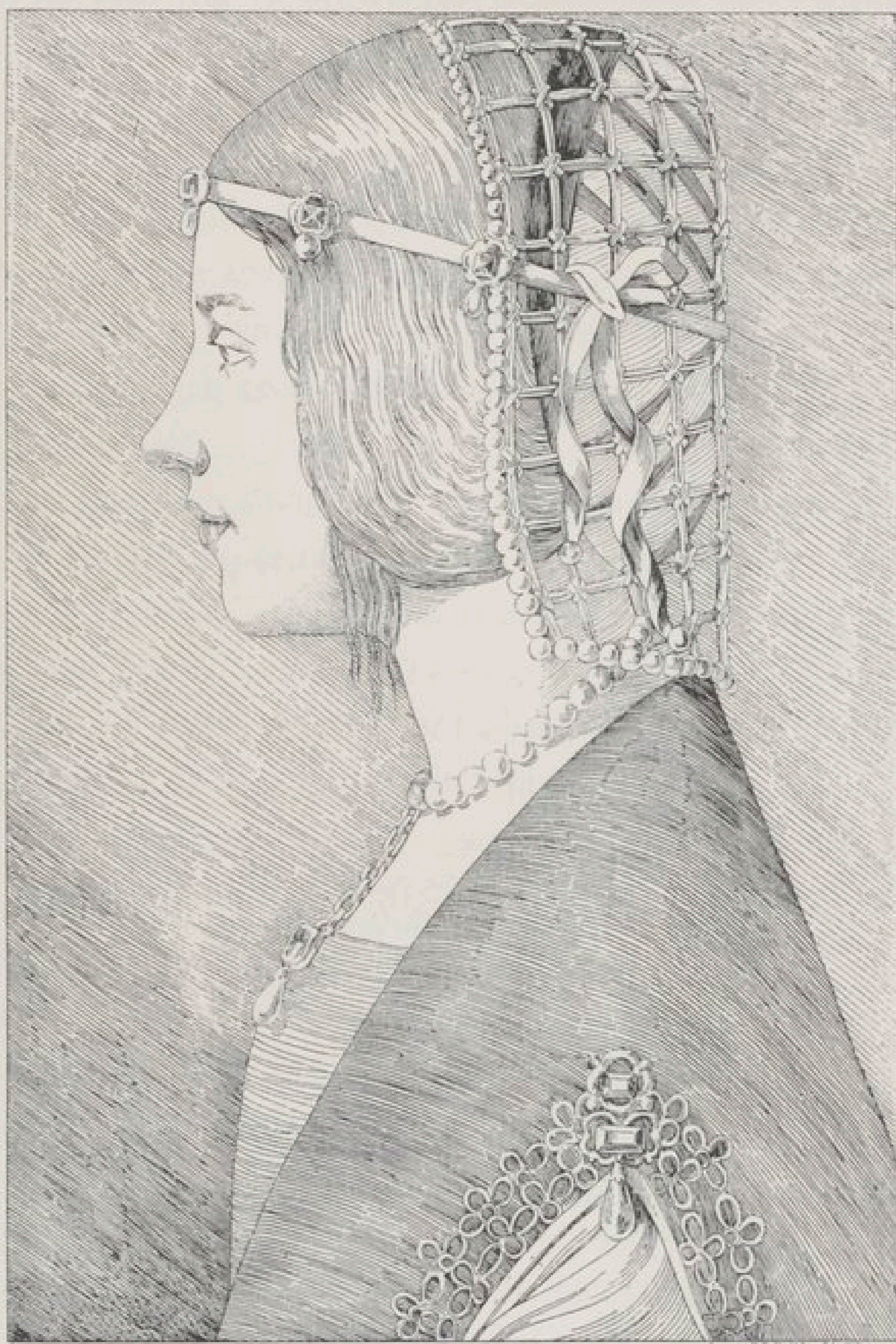
L'inventaire du trousseau que Blanche-Marie Sforza, la nièce du More, apporta à l'empereur Maximilien, nous initie à ce mélange de frivolité et de magnificence réelle. En tête figurent les joyaux, évalués à une trentaine

(1) Morbio, *Codice Visconteo Sforzesco*, p. 409.

(2) Corio, p. 973.

(3) *Archivio storico lombardo*, 1874, t. I, p. 485, 486. La cour de Mantoue entretenait également des nains ou des naines. On en voit une sur la fresque de Mantègne représentant Barbe de Brandebourg et sa famille.

de mille ducats; les ornements d'église et l'argenterie de table leur font suite; mais la place d'honneur appartient à la garde-robe; ce ne sont que vêtement brochés d'or, dentelles du plus haut prix, velours, satins, broderies d'une richesse éblouissante, fines toiles de Cambrai. La garniture de lit



Portrait de Blanche-Marie Sforza, par Léonard de Vinci. Milan, Bibliothèque Ambrosienne.

emportée par la princesse représente à elle seule le revenu d'un district; les trois « cathedræ » ou fauteuils sont des monuments en miniature. Puis viennent trente selles de cheval, la plupart couvertes de riches broderies, des housses où l'or et l'argent se marient à la soie, et des centaines de menus ornements dans lesquels l'art textile déploie toutes ses ressources (1).

(1) *Archivio storico lombardo,* 1875, t. II, p. 51-75. A compléter au moyen des documents

L'étendue des sacrifices que Ludovic s'imposa pendant son règne de vingt ans (1479-1499) ne laisse place à aucun doute sur sa magnificence. Et cependant, à tout instant ses protégés se plaignent de leur détresse. Ici, c'est le poète Bellincione (1) qui adresse de pressants appels au trésorier ducal ou même qui supplie son compatriote Laurent le Magnifique de lui faire don d'un manteau ; là, Bramante nous révèle l'état pitoyable de sa garde-robe (2). Puis Léonard, dans une lettre célèbre, expose au duc que depuis deux ans il n'a touché aucun salaire, que, des sommes reçues antérieurement, il ne lui reste que quinze livres, qu'il se verra forcé de congédier ses ouvriers et d'embrasser une autre profession, « mutar la sua arte ». Cette fois du moins, Ludovic fit preuve d'une libéralité véritable : il fit don à l'artiste, en 1499, à la veille de ses désastres, d'une vigne de seize perches, située dans les environs de Milan (3).

Béatrix d'Este, associée, à partir de 1491, aux destinées de Ludovic, et morte en 1497, à peine âgée de vingt-deux ans, partageait le goût de son époux pour la somptuosité. Il fallait que le luxe déployé par elle fût bien extraordinaire pour qu'il frappât même l'inintelligent poétastre du *Vergier d'honneur*. Racontant l'entrevue de l'épouse du More avec Charles VIII, André de la Vigne s'extasie sur la richesse inouïe de sa parure :

Avecques luy fist venir sa partie
Qui de Ferrare fille du duc estoit :
De fin drap d'or en tout ou en partie
De jour en jour voulentiers se vestoit.
Chaînes, colliers, affiquetz, pierrerie
Ainsi qu'on dit en ung commun proverbe
Tant en avoit que c'estoit deablerie.
Brief mieulx valoit le lyen que le gerbe.
Autour du col bagues, joyaulx, carcans,
Et pour son chief de richesse estoffer
Bordures d'or, devises et brocans.

publiés dans le *Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen des allerhœchsten Kaiserhauses ;* Vienne, 1883, t. I, p. XXX-XXXII.

(1) *Le Rime di Bernardo Bellincioni,* éd. Fanfani ; Bologne, 1876-1878, t. II, p. 14, 19, 20, 39, 53, 54, 79, 80, 81.

(2) Vesconte non te casche
Questo da core, ma fa ch'io n'habia un scudo
Tal ch'io non giostri più con Borrea ignudo.
Gazette des Beaux-Arts, 1879, t. II, p. 515, 516.

(3) Amoretti, *Memorie storiche... di Leonardo da Vinci,* p. 75, 77.

La vanité et l'ambition de Béatrix, sa jalousie contre sa nièce Isabelle d'Aragon, contribuèrent beaucoup à affermir son époux dans ses projets d'usurpation et à précipiter ses résolutions.

Le frère de Ludovic, le cardinal Ascanio, luttait avec lui de magnificence, sans toutefois mettre dans ses entreprises un goût aussi élevé. Les contemporains nous le montrent achetant, pour la somme énorme de cent ducats, un papegai qui récitait le *Credo* tout entier (1). Ascanio mérita mieux des arts par l'impulsion donnée aux travaux de la cathédrale de Pavie. Il semble aussi avoir cultivé les muses : on cite de lui un sonnet (2).

L'aristocratie milanaise prenait exemple sur la famille ducale. Au premier rang figuraient les adversaires des Sforza, les Trivulce. Le maréchal de ce nom poussa l'ambition, après la chute de Ludovic, jusqu'à commander à Léonard une statue équestre; nous lui devons aussi la fondation du célèbre atelier de tapisseries de Vigevano. Les San Severino de leur côté confiaient à Léonard l'organisation de leurs fêtes.

Trois mariages princiers, se succédant à peu d'années d'intervalle, celui du jeune Jean-Galéas avec Isabelle d'Aragon (1489), celui de Ludovic avec Béatrix d'Este (1491), et celui de l'empereur Maximilien avec la nièce de Ludovic, Blanche-Marie (1493), offrirent à la cour de Milan l'occasion de déployer, avec tout son faste, toutes les ressources d'une imagination sans cesse en éveil.

L'ambassade qui se rendit à Naples, en 1489, pour chercher la fiancée de Jean-Galéas ne comprenait pas moins de quatre cents personnes, toutes vêtues de soie, chamarrées de perles et de pierres précieuses, avec des colliers et des bracelets d'or de la grosseur du pouce. Au retour, la ville de Tortone offrit à la jeune princesse un festin, aussi remarquable par la délicatesse des mets que par la mise en scène. A chaque service paraissait un personnage revêtu d'un costume et faisant un compliment en rapport avec le plat qu'il apportait. Jason déposa devant la princesse le voile d'or de la Colchide; Phébus, un veau ravi à Admète; Diane, Actéon métamorphosé en cerf; Orphée, les oiseaux qu'il avait charmés aux sons de sa lyre. Puis on admira Atalante avec le sanglier de Calydon, Iris avec un paon, enlevé au char de Junon, Apicius avec des sucreries. Hébé versa les vins les plus

(1) Marquis d'Adda, *Indagini*, t. II, p. 52.
(2) Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, t. II, p. 1372-1375.

précieux, tandis que les bergers d'Arcadie offraient les mets composés de lait, Vertumne et Pomone les fruits, des Naïades des poissons, Glaucus les fruits et les poissons de mer, le Pô, l'Adda et Sylvain les poissons des lacs et des fleuves. Ainsi le quinzième siècle, au lieu de s'appliquer à peindre les personnages et les événements contemporains sous les couleurs qui leur étaient propres, se plaisait à emprunter celles du passé et à s'absorber dans le souvenir.

A Milan, un divertissement d'un autre genre attendait la princesse. Le poète Bellincione et Léonard de Vinci, transformé pour la circonstance en décorateur, avaient composé en collaboration une représentation intitulée le Paradis. C'était une sorte de planétaire colossal dans lequel les planètes, représentées par des personnages vivants, tournaient autour de la princesse, par un mécanisme ingénieux, et célébraient ses louanges. On a rapproché, avec raison, cette disposition de celle qu'avait imaginée Brunellesco pour la fête de l'Annonciation : deux cercles d'anges y gravitaient autour du globe céleste, dont on voyait descendre Gabriel dans une machine ayant la forme consacrée de l'amande, de la « mandorla ».

Un contemporain, cherchant à définir le rôle joué par Ludovic vis-à-vis des savants et des littérateurs, compare le souverain de Milan à l'aimant qui attire irrésistiblement le fer, à l'Océan qui absorbe en lui les cours d'eau de l'univers entier. Par suite de la mort de Frédéric de Montefeltro, de Sixte IV, de Laurent le Magnifique, il devint en effet possible au Mécène milanais de réunir une cour qui pouvait passer pour la plus lettrée de l'Italie d'alors. Malheureusement, Ludovic ne fit pas preuve, dans le choix des poètes et des érudits, de la perspicacité qui caractérise ses rapports avec les artistes. Il laissa échapper l'occasion de s'attacher Politien, et se borna à le recommander au pape, par l'entremise de son frère le cardinal, pour le poste de bibliothécaire de la Vaticane (1). Même indifférence à l'égard de Pic de la Mirandole et de Marsile Ficin, auxquels la disparition de leur ami Laurent de Médicis avait rendu la liberté. Seuls, ils auraient pu remplacer l'humaniste fameux dont la présence avait, pendant près de quarante ans, jeté un si vif éclat sur les Visconti et les Sforza, François Philelphe, mort en 1481, presque au début du gouvernement de Ludovic. Et encore Philelphe avait-il abandonné Milan peu de jours avant sa mort, pour

(1) Marquis d'Adda, *Indagini... sulla Libreria del castello di Pavia,* t. II, p. 85.

se fixer à Pise. Faute d'une vue plus nette, d'une initiative plus hardie, Ludovic dut donc se contenter de la société d'une foule d'hommes instruits, spirituels, mais dont aucun ne brillait au premier rang.

A la tête de tant d'esprits cultivés se distinguaient les deux secrétaires du duc, Bartolommeo Calco ou Calchi, de Milan, et Jacopo Antiquario, de Pérouse. Ni l'un ni l'autre n'a laissé un bagage littéraire important, — on cite surtout leurs recueils de lettres (1); — mais leur influence sur le dévelop-



Portrait de Bellincione, d'après le frontispice de son Recueil de poésies (Milan, 1493).

pement des études dans le Milanais a été considérable; ils ont contribué à établir un courant régulier entre la cour de Ludovic et les humanistes du reste de l'Italie. A côté de Bartolommeo Calco, mentionnons son parent Tristano Calco, historien recommandable, qu'Argelati qualifie de Tite-Live milanais, « Titus Livius Mediolanensis ».

A chaque instant, en étudiant les goûts du More, on est forcé d'évoquer le souvenir de son ami et émule Laurent le Magnifique. Ce rapprochement nous aidera surtout à caractériser l'attitude du souverain milanais vis-à-vis

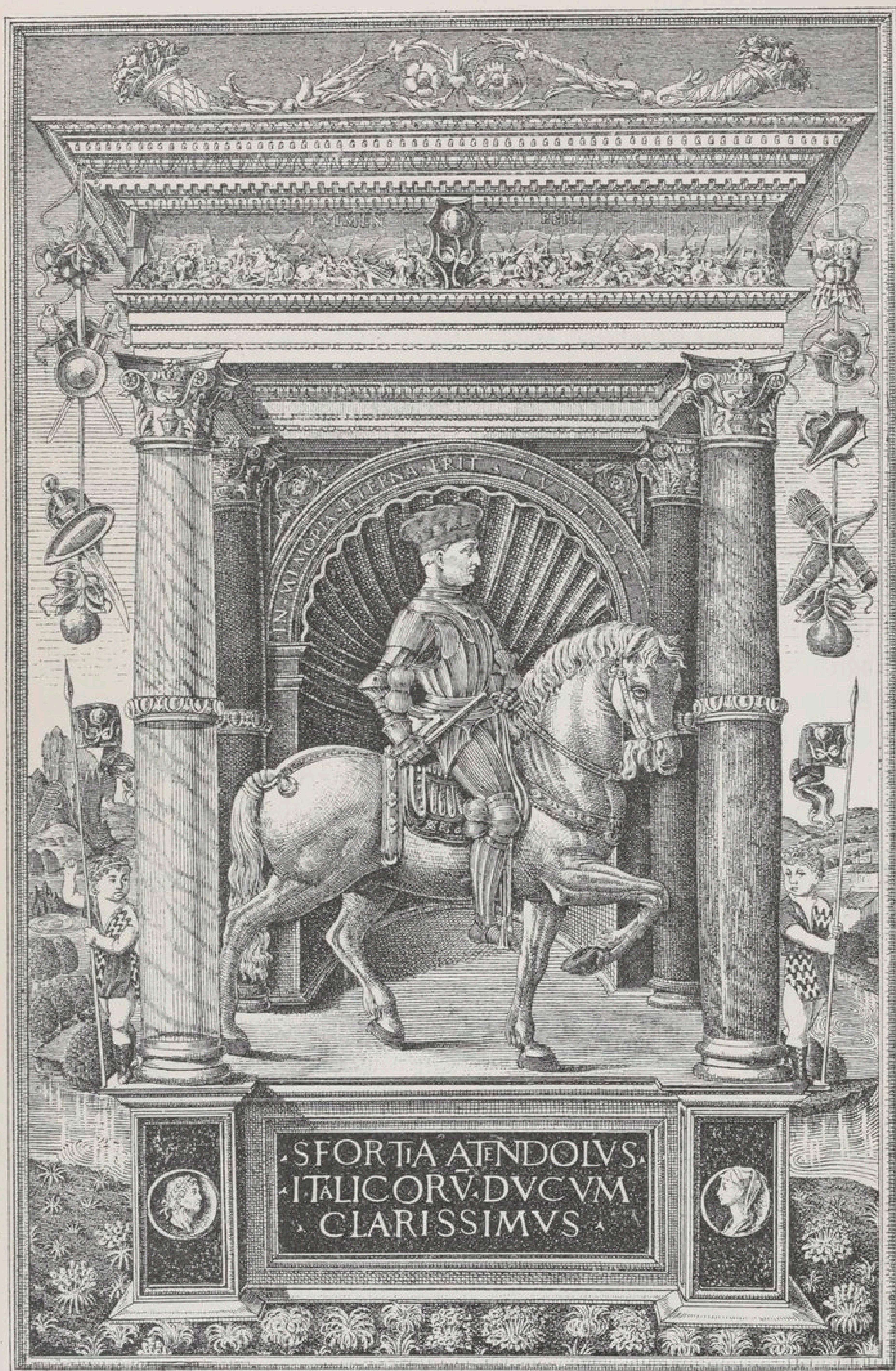
(1) Voy. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, t. I, 2e partie, p. 420-422, et Vermiglioli, *Memorie di Jacopo Antiquarj*; Pérouse, 1813.

de la poésie et des poètes. A première vue, les tendances des deux Mécènes se confondent; ils ont pris un égal plaisir aux compositions légères, facétieuses, voire burlesques. Les impromptus du Milanais Gaspard Visconti et du Florentin Bernard Bellincione, les poètes favoris de Ludovic, rappellent les compositions analogues de Pulci, de Politien et du Magnifique lui-même, abstraction faite de la différence de talent. Mais ici s'arrête la similitude. Ce qui n'était qu'un accident chez les Médicis devient la règle chez les Sforza. Laurent pouvait se délasser un instant de tant de graves soucis et de tant d'études transcendantes en écoutant de pareils badinages; l'ami de Marsile Ficin et de Pic de la Mirandole avait le droit de descendre si bas, parce qu'il savait, à un moment donné, s'élever aux sublimes hauteurs de la philosophie ou de la poésie. Il n'en était pas de même chez Ludovic et chez ses favoris. En parcourant les œuvres de Bellincione, de Visconti et de leurs émules (Ludovic lui-même comptait parmi ces derniers; ainsi que son frère Ascanio, il s'est essayé dans le sonnet), on n'y trouve non seulement aucune note sérieuse, mais même aucun talent poétique. Dans ce genre qui exige une facilité et une légèreté extrêmes, la facture est rude et raboteuse. Pour le fonds, c'est la poésie courtisanesque, dans toute sa frivolité; le mariage d'un membre de la famille régnante, une partie de chasse, la mort d'un faucon, tels sont les graves événements qui exercent la verve de la pléiade. Quant à la forme, elle nous rappelle sans cesse que nous sommes dans l'Italie septentrionale, chez les héritiers des Insubres et des Lombards, loin de la patrie de Dante et de Pétrarque.

Pour la poésie dramatique, Milan n'est pas moins en retard. Ce n'est qu'à la suite d'un voyage à Ferrare, en 1493, que Ludovic fit ouvrir un théâtre.

Vis-à-vis de l'histoire, nous avons la satisfaction de constater chez le prince milanais des tendances plus élevées. Chaque jour il se faisait lire quelques pages d'un auteur sérieux. Il seconda de toutes ses forces les recherches sur l'histoire locale. Nous sommes en droit d'attribuer à son influence la composition de la *Chronique milanaise* de Corio, un de ses favoris. C'est sous son inspiration aussi qu'ont été rédigés les ouvrages historiques et géographiques de Domenico Macaneo, de Georges Merula, à qui il fit faire des funérailles magnifiques (1), de Cagnola et de divers autres auteurs.

(1) Argelati, t. II, p. 2134. — M. Cantù a publié, dans l'*Archivio storico lombardo* de 1875, la



Frontispice de la *Sforziade,* de Gambagnola. Paris, Bibliothèque nationale.

La philologie classique était représentée par Alessandro Minuziano, l'éditeur de Cicéron, par Dionigio Nestore, auteur d'un vocabulaire latin, par Demetrius Chalcondylas, d'Athènes, et par un grand nombre d'autres savants, la plupart formés à l'école de Philelphe. L'archéologie semble avoir été moins favorisée; nous ne pouvons citer que le « Libellus de gemmarum et annulorum sculptura » du frère Jean de Viterbe, et encore cet ouvrage fut-il offert non à Ludovic, mais à Galéas-Marie, en 1472 (1).

Lucas Pacioli, de Borgo San Sepolcro, l'ami de Léonard de Vinci, enseignait les mathématiques. La préface de son traité de *Divina proportione* rend témoignage de ses obligations envers le More (2). Celui-ci, malheureusement, en vrai fils de son siècle, encourageait les parasites de la science au même titre que les savants : il se posa en protecteur de l'astrologie et lui consacra une chaire à l'université de Pavie (3).

Depuis plus d'un siècle, cette institution célèbre, la « celebris Academia ticinensis », comme elle s'intitulait, entretenait dans le duché de Milan une agitation féconde et balançait l'influence de ses rivales de Padoue et de Bologne. Ludovic n'eut garde de négliger ce centre important : près de quatre-vingt-dix professeurs y enseignèrent pendant son règne (4). Le budget de l'institution pendant l'année 1498 nous a été conservé; nous y voyons que les traitements des professeurs seuls absorbaient une somme de 29,598 livres, 6, soit environ 7,000 ducats milanais. Sur cette somme les « juristæ » recevaient 17,028 livres, 6; et les « artistæ » seulement 12,569 livres, 14, 6. C'est dire que la balance penchait du côté de la jurisprudence plutôt que de celui des belles-lettres (Ludovic avait en outre bien mérité du droit par sa publication, en 1498, des statuts civils du duché) (5). En effet, tel professeur de droit civil recevait jusqu'à 2,250, voire 3,600 livres par an, alors que Démétrius Chalcondylas n'en recevait que 1,162, et le pauvre Lucas Pacioli seulement 310, pour son cours de

lettre de Ludovic ordonnant de rechercher auprès d'un particulier une chronique lombarde nécessaire à la composition d'un ouvrage de Merula. Cet ouvrage, il dit l'avoir commandé « per lassare perpetua memoria delle cose facte per gli nostri maiori et di casa Vesconte ».

(1) D'Adda, *Indagini*, t. II, p. 65.

(2) L'exemplaire de la Bibliothèque de Genève contient une miniature qui représente l'auteur offrant son volume au duc. On attribue cette miniature à Antonio da Monza (*Gazette des Beaux-Arts*, 1868, t. XXV, p. 133.)

(3) *Archivio storico lombardo*, 1874, t. I, p. 486; 1878, t. V, p. 507-516.

(4) Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia*, t. I, p. 579.

(5) Argelati, t. I, p. CCXVI.

géométrie et d'arithmétique. La médecine elle-même était infiniment moins bien partagée que la jurisprudence (1).

Des courtisans ou de simples particuliers, stimulés par l'exemple du souverain, fondèrent, par des dons ou des legs, des établissements d'instruction dont quelques-uns jetèrent un vif éclat. On cite surtout les écoles gratuites auxquelles Bartolommeo Calco a attaché son nom (2).

La réorganisation et l'enrichissement de la bibliothèque du château de Pavie, ce joyau inestimable légué aux Sforza par les Visconti, ont très certainement aussi contribué au triomphe de la Renaissance dans le nord de l'Italie. Dès 1469, le gouvernement ducal avait rendu obligatoire le dépôt dans cette collection de tout ouvrage imprimé soit à Pavie, soit à Milan. Ludovic, secondé par Tristan Calco, ne négligea aucune mesure propre à étendre et à compléter ce grand établissement national. Sa correspondance nous initie à ses négociations incessantes avec d'autres bibliophiles pour le prêt ou la transcription de manuscrits précieux. C'est ainsi qu'en 1488 il s'adressa au fils de Mathias Corvin pour lui demander de faire copier, à son intention, un Festus Pompée. Au début de sa lettre, il rappelle que par suite des fréquentes incursions des nations étrangères en Italie, la langue latine s'est perdue, et que presque tous les ouvrages des auteurs les plus célèbres ont été transportés au loin. Ne voit-on pas percer là l'éternelle préoccupation des champions de la Renaissance : replacer l'Italie dans l'état où elle se trouvait avant l'invasion des barbares ! En 1491, Ludovic chargea un savant nommé Érasme Brascha de parcourir les couvents du midi de la France pour y relever les textes qui manquaient dans la bibliothèque ducale (3). Il installa, en même temps, au château de Pavie, un Juif nommé Salomon, avec mission de traduire en latin des ouvrages hébraïques (4). Ajoutons que, pénétré des exigences de la science, il accordait libéralement le prêt des manuscrits les plus précieux.

Étant donnés les goûts de Ludovic, il est facile de voir que l'ornementation des volumes ne le préoccupait pas moins que la correction du texte. Les miniatures de la *Sforziade* de Gambagnola, reproduites ci-contre, et

(1) *Archivio storico lombardo,* 1878, t. V, p. 507-516.

(2) Argelati, t. I, p. XXXIX, XL.

(3) J'emprunte ces détails à l'important travail de mon regretté ami le marquis d'Adda : *Indagini... sulla Libreria Visconteo Sforzesca del castello di Pavia;* Milan, 1875-1879, t. I, p. LX, LXI, 142 et suiv., 167; t. II, p. 85 et suiv., 101, 124.

(4) Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia;* Milan, 1883, t, I, p. 565.

celles dont on fait honneur à Antonio da Monza (pages 195 et 210) peuvent se mesurer avec les plus belles productions florentines contemporaines. Les figures, d'une distinction et d'une suavité admirables, révèlent l'influence de Léonard; l'architecture et les ornements se ressentent de l'étude des modèles classiques, sauf dans certaines bordures où Antonio, renonçant à interpréter, à ennoblir, s'est appliqué à copier des fleurs et des plantes avec une rigueur excessive. Pour apprécier les progrès que la miniature a réalisés à Milan dans l'espace de douze ou quinze années, il suffit de comparer les compositions que nous venons de décrire au grossier et barbare frontispice d'un volume de la bibliothèque Ambrosienne, exécuté pour Galéas-Marie, et qui nous le montre debout, recevant une palme de la main de la ville de Milan (ou de la Victoire) agenouillée devant lui. D'après Rio, Ludovic aurait également employé des miniaturistes de l'Allemagne méridionale; cet auteur leur attribue l'enluminure du superbe manuel d'éducation composé à l'intention du jeune Maximilien Sforza et aujourd'hui conservé dans la bibliothèque Trivulce (1).

L'imprimerie enfin déploya sous les auspices du More une activité qui ne pouvait manquer de profiter aux lettres. C'est d'un atelier milanais que sortit, en 1476, le premier ouvrage imprimé en grec, la grammaire de Constantin Lascaris. C'est dans un atelier milanais également que l'on se servit pour la première fois de caractères mobiles pour imprimer la musique. La liste des éditions milanaises de l'année 1494 montre quelle place les écrits des humanistes tenaient dès lors dans cette ville, longtemps si indifférente. Sur un ensemble de vingt-deux ouvrages nous relevons une édition de Suétone, une des *Tusculanes,* des remarques sur Pline, les Sonnets et les *Triomphes* de Pétrarque, et la Vie de saint Jean-Baptiste, en vers, par François Philelphe.

(1) *De l'Art chrétien,* t. III, p. 49.



CHAPITRE II.

Le duché de Milan (suite). — Ludovic le More et les arts. — L'Architecture. — Bramante. — La Sculpture.— Les sculpteurs de la Chartreuse de Pavie. — La statue équestre de Léonard de Vinci. — La Peinture. — La Sainte Cène. — Les Arts décoratifs. — Appendice : le Piémont et Gênes.

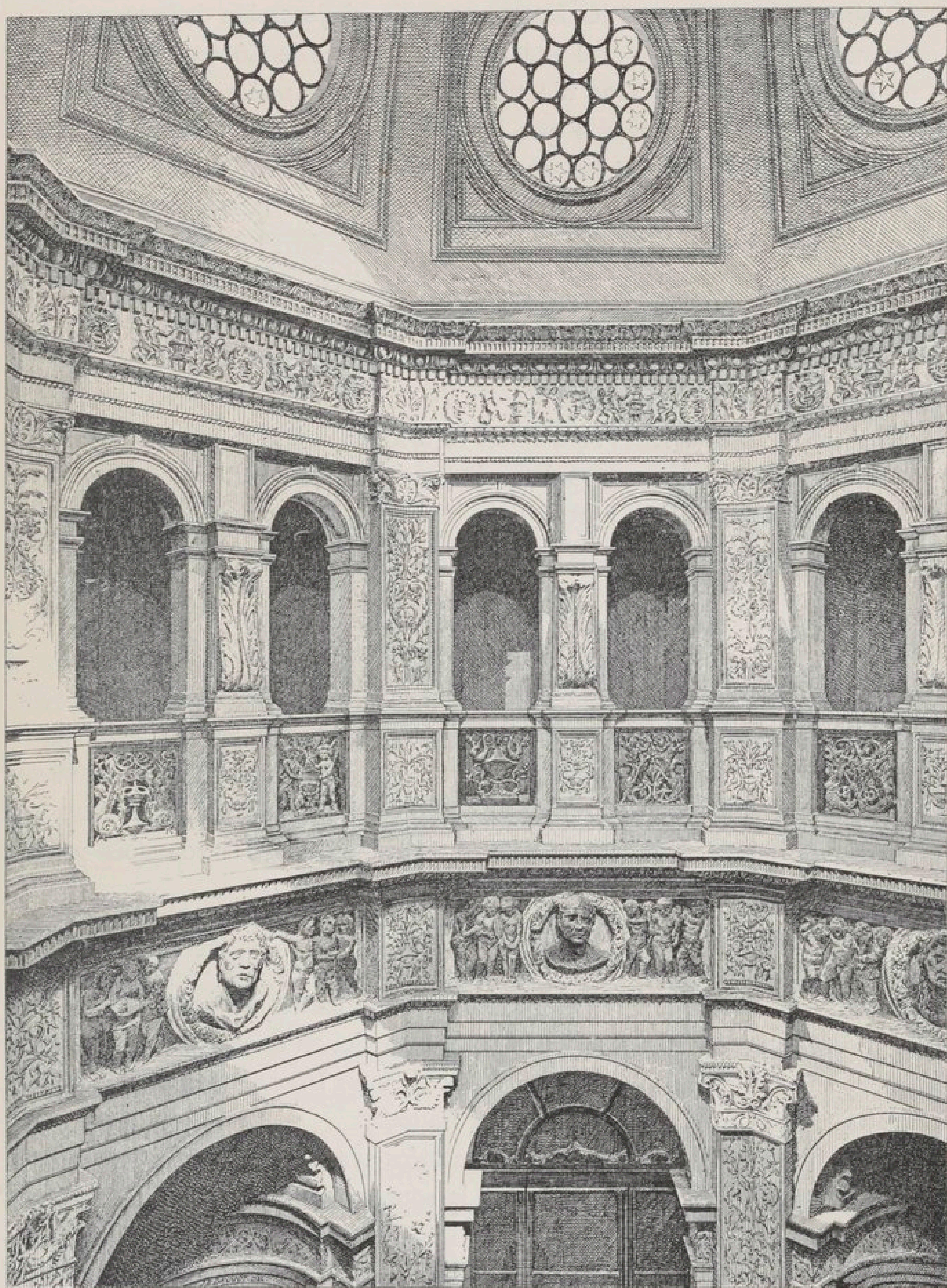
Les goûts littéraires de l'homme remarquable dont nous étudions le rôle, nous ont paru mériter quelques réserves : que l'on considère le développement de la poésie, de la philosophie, des sciences historiques, partout la Renaissance milanaise le cède à la Renaissance florentine. Nous avons hâte, après ces critiques, de proclamer l'incontestable compétence de Ludovic dans les questions d'art, la grandeur de ses entreprises, la sûreté de son coup d'œil. La reconstruction ou l'achèvement, à Milan, de la cathédrale, des églises S. Maria delle Grazie et S. Celso, du cloître de Saint-Ambroise, du château, de l'Ospedale Maggiore, du lazareth, du palais archiépiscopal; à Pavie, du dôme, de la Chartreuse, de l'Université; à Vigevano, du palais des Visconti, et tant d'autres travaux, nous montrent un bâtisseur ayant toutes les ambitions. Le choix des artistes appelés à présider à ce mouvement splendide ne nous remplit pas moins d'admiration : réunir en même temps à son service Bramante, Léonard de Vinci, Giuliano da San Gallo, Francesco di Giorgio Martini, Omodeo, Dolcebuono, Cristoforo Solari, Foppa, Zenale, Borgognone, Caradosso, Daniel dell' Arcione, Domenico dei Cammei, Antonio da Monza, c'est un de ces coups de fortune qu'auraient pu envier les Jules II et les Léon X.

L'établissement de Bramante dans le Milanais date, selon toute vraisemblance, de 1472, au plus tard de 1474 : pendant près d'un quart de siècle, l'Urbinate ne quitta plus sa patrie d'adoption que pour des voyages de courte

durée. Ce que l'on pourrait appeler sa période milanaise est celle pendant laquelle ce grand enchanteur déploie toutes les séductions d'une élégance, d'une légèreté, d'une fantaisie infinies ; dégagé des préoccupations archéologiques, jouant avec les problèmes les plus ardus de l'art de construire et modelant un monument avec la même liberté, la même aisance que s'il s'agissait d'une maquette en cire, il couvre la Lombardie de ces créations exquises, églises, monastères, palais, villas, dont on n'a pu caractériser le charme indéfinissable qu'en les désignant sous le terme de style « bramantesque ». La continuation des travaux de l'Ospedale Maggiore de Milan, où, une fois en sa vie, il a construit en style gothique, la construction de la sacristie de San Satiro (cet ouvrage n'est certainement pas postérieur à 1485), celle du cloître de Saint-Ambroise (1492) et des parties orientales de Santa-Maria delle Grazie, jusque sous le tambour (même époque), enfin d'innombrables travaux dans le château de Milan, dans celui de Vigevano, et dans toute l'étendue du duché, tels sont les titres qui ont consacré le souvenir de Bramante dans l'Italie septentrionale (1).

On a souvent donné pour précurseur à Bramante d'Urbin un certain Bramante de Milan, surnommé l'Ancien. Mais il résulte de recherches récentes que c'est là un artiste purement imaginaire. Il n'en est pas moins vrai que si Bramante, en arrivant en Lombardie, connaissait la construction en briques, il a puisé plus d'un enseignement dans les édifices de sa nouvelle patrie : « La disposition des piliers et des voûtes, » dit à ce sujet M. de Geymüller, « telle qu'elle s'était développée spécialement en Lombardie, pourrait avoir eu sur Bramante une influence notable. On est également autorisé à admettre que les résidences ducales de Pavie, de Vigevano et de Milan, à l'aspect si fier et si imposant, éveillèrent en lui des inspirations qu'il aurait vainement cherchées au palais Pitti ou dans le reste de l'Italie. Ce ne fut que par la noblessse de la disposition et des formes que Bramante réussit à surpasser, dans le palais des papes, les résidences des ducs de Milan. La cathédrale et l'église de Saint-Laurent à Milan exercèrent également une influence sur Bramante. Sûr de lui-même, il ne dédaigna point de combiner une fois une disposition d'archivoltes

(1) Voy. surtout la belle publication de M. de Geymüller, *les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome;* Paris, 1875-1880, p. 35-61, et *I capi d' arte di Bramante da Urbino nel Milanese,* de M. Casati ; Milan, 1870. Cf. le compte rendu de M. Caffi, dans l'*Archivio storico italiano,* 1871, t. XIII.



Sacristie de l'église San Satiro, à Milan. Par Bramante et Caradosso.

lombardo-romanes avec les formes nouvelles, à l'occasion de la porte commencée en 1491 sur le côté sud de la cathédrale de Côme (1). »

Bramante, comme tant d'autres artistes du quinzième siècle, cultivait la peinture en même temps que l'architecture. On cite parmi ses compositions, aujourd'hui presque toutes perdues, un Démocrite riant et un Héraclite pleurant, sur la façade d'un palais de Milan (2), et des portraits de philosophes peints à Bergame, dans le palais du Podestat (3).

Un recueil de poésies que j'ai eu la bonne fortune de découvrir à la Bibliothèque nationale (4) et que M. Lucas Beltrami vient de livrer à la publicité (5), nous initie d'autre part aux relations de Bramante avec les littérateurs composant la cour du More : ils se livraient à d'incessantes joutes poétiques dans lesquelles l'architecte se distinguait par sa verve et réduisait souvent au silence ses antagonistes, Bellincione, Gaspard Visconti et divers autres. Dans l'insipide roman intitulé *Paulo e Daria,* Visconti a également mis en scène l'architecte dont il proclame la vaste érudition :

Quanto è Bramante al mondo huom singulare...

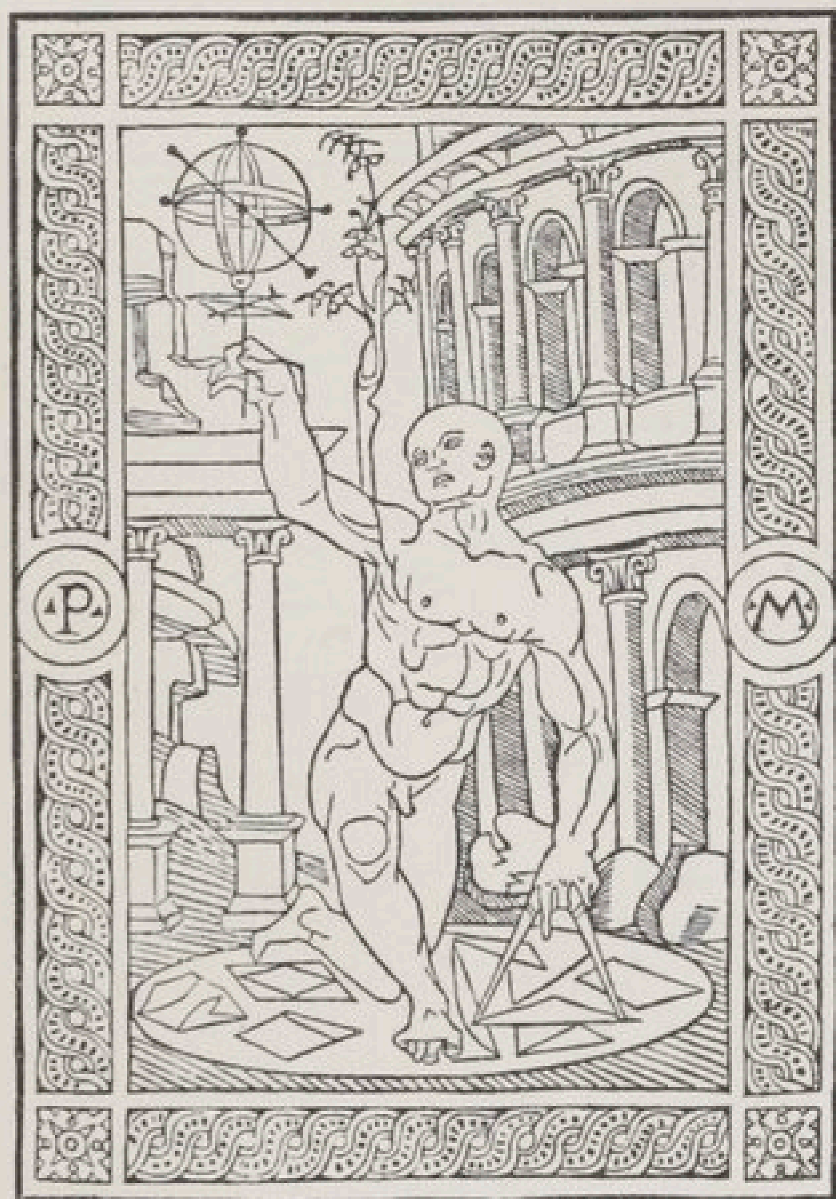
A côté de Bramante, travaillaient quelques architectes lombards d'un mérite réel, qui s'efforcèrent d'appliquer ses théories à Milan, à Pavie, à Côme et dans les environs : Dolcebuono, Amadeo ou Omodeo, Tommaso Rodari, et enfin l'architecte-peintre Bramantino Suardi. Les travaux les plus considérables de ce dernier artiste appartiennent toutefois plutôt au siècle suivant.

Rappelons aussi que Ludovic le More réussit à fixer auprès de lui, pour quelque temps, le célèbre architecte florentin Giuliano da San Gallo; l'invasion seule, nous affirme Vasari, empêcha le prince de terminer le palais commencé sur les plans de ce maître. Ludovic, on le sait, recourut également aux lumières de l'habile architecte siennois Francesco di Giorgio Martini et de son émule florentin, Lucas Fancelli.

Il se passa, cependant, de longues années avant que les artistes milanais songeassent à puiser directement à la source et à explorer à leur tour la

(1) *Les Projets primitifs,* p. 33.
(2) Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie,* éd. all., t. VI, p. 13.
(3) Morelli, *Anonimo,* éd. Frizzoni, p. 125.
(4) *Gazette des Beaux-Arts,* 1879, t. II, p. 514 et suiv.
(5) *Bramante poeta;* Milan, 1884.

Ville éternelle. Un des plus anciens témoignages de leurs études sur les monuments romains est le bizarre poème intitulé *Antiquarie prospettiche romane composte per Prospectivo milanese depictore*. L'auteur, probablement un élève de Léonard, y décrit, dans la langue la plus barbare, les édifices et les collections qui ornaient les bords du Tibre à la fin du



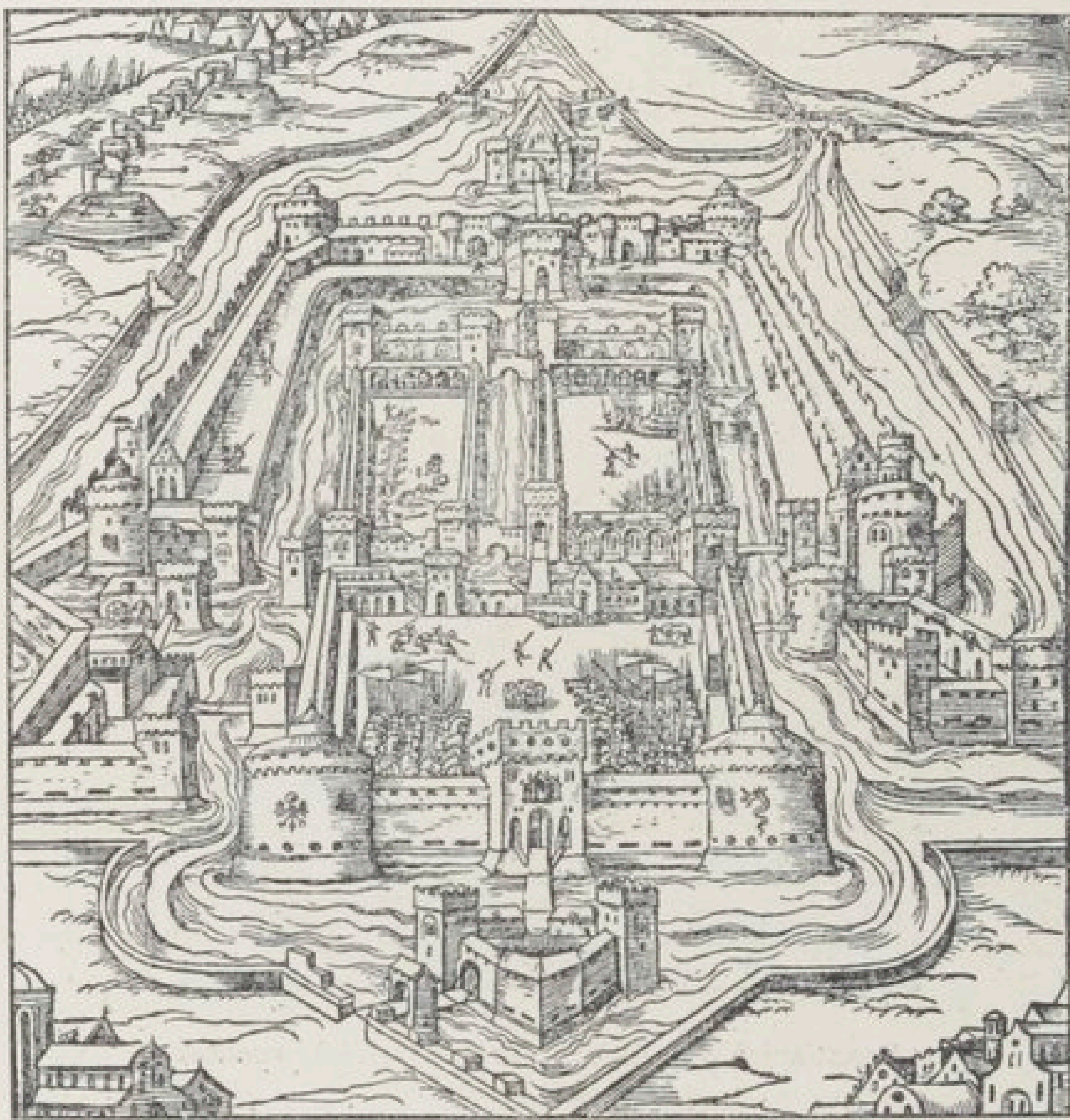
Frontispice des *Antiquarie Prospettiche romane*.

quinzième siècle. Nous reproduisons ci-contre le frontispice de son ouvrage, que M. G. Govi a réimprimé à Rome dans ces dernières années.

Pendant longtemps, la continuation des travaux de la cathédrale avait pesé, comme un cauchemar, sur les destinées de l'architecture milanaise; une grande partie du siècle s'était passée en discussions irritantes, stériles. Le More résolut de mener à fin l'œuvre commencée plus de cent années auparavant et si souvent interrompue. En 1490, il fit adjoindre Francesco di Giorgio aux architectes en titre, Omodeo et Dolcebuono; la lettre que Calco écrivit à la république de Sienne au nom de Ludovic ou plutôt au nom de son pupille, nous apprend qu'à ce moment la coupole seule restait à terminer. Ludovic présida en personne la conférence

dans laquelle on examina les différents modèles; devant des objections sans cesse renaissantes, il chargea Bramante et Léonard de Vinci d'en composer de nouveaux. Mais un sort était jeté sur ce sanctuaire; malgré les efforts les plus persévérants, il ne fut point donné au More d'assister à son achèvement.

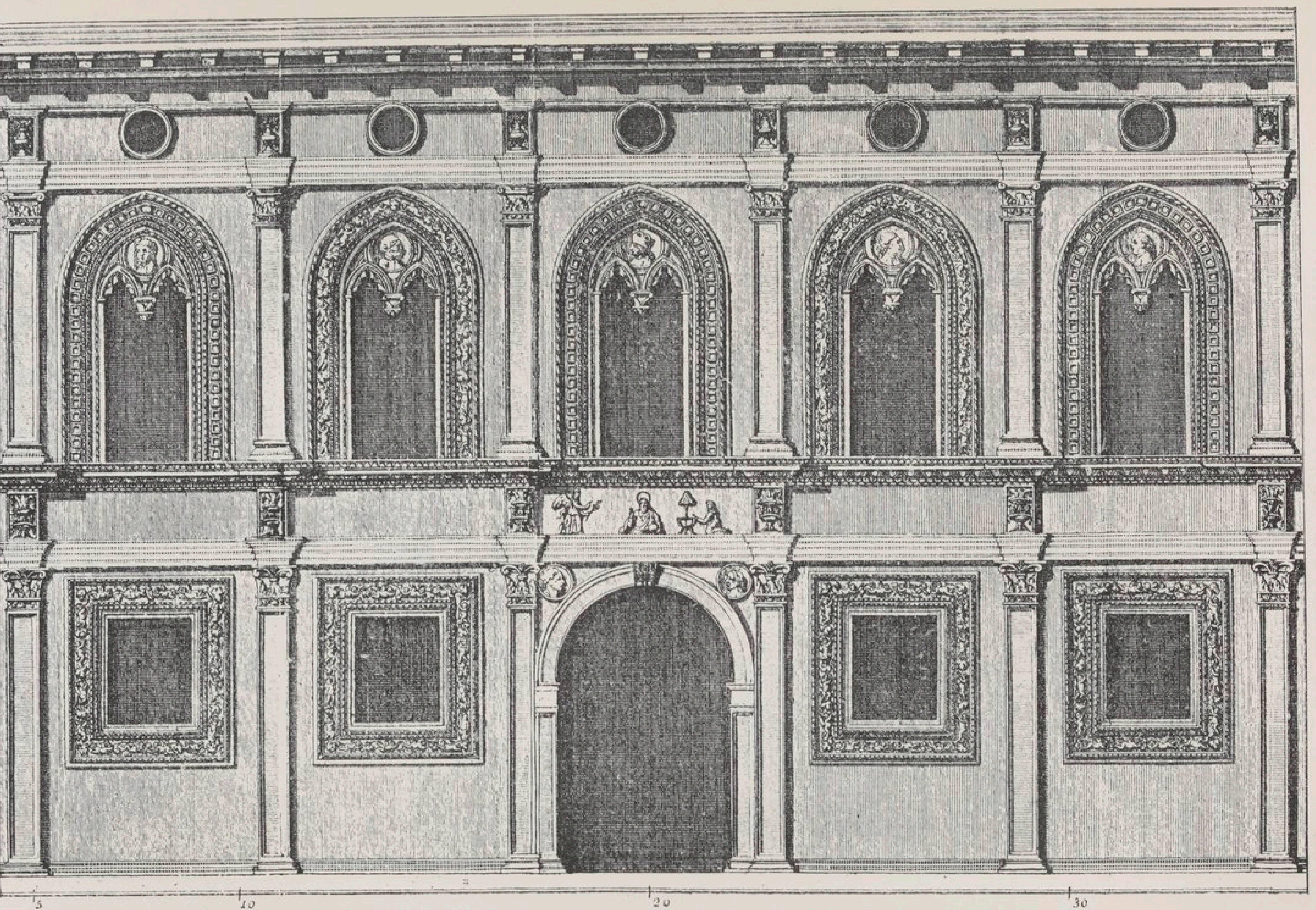
Les Sforza aussi bien que les Visconti plaçaient leur confiance et leur orgueil dans ce prodigieux « Castello di Porta Giovia », construit à une des extré-



Vue du château de Milan. Fac-similé d'une vieille gravure.

mités de Milan, et plus semblable à une cité qu'à une citadelle. Cette résidence aussi vaste que somptueuse, aujourd'hui par malheur étrangement défigurée, était une menace perpétuelle pour les Milanais, qu'elle tenait en respect, un refuge inexpugnable pour leurs souverains. Reconstruit par François Sforza après la chute de l'éphémère république ambrosienne, le château s'agrandit et s'embellit considérablement sous ses successeurs (1).

(1) L'histoire du château de Milan vient d'être écrite par M. le Dr Casati (*Vicende edilizie del castello di Milano;* Milan, 1876), et par M. le prof. G. Mongeri (*Il Castello di Milano;* Milan, 1884). Nous sommes redevables à M. le baron de Geymüller de la communication de la gravure reproduite ci-dessus; elle est empruntée à une traduction allemande de Vitruve, publiée à Bâle en 1614.



Le palais Marliani, à Milan. Fac-similé d'une vieille gravure.

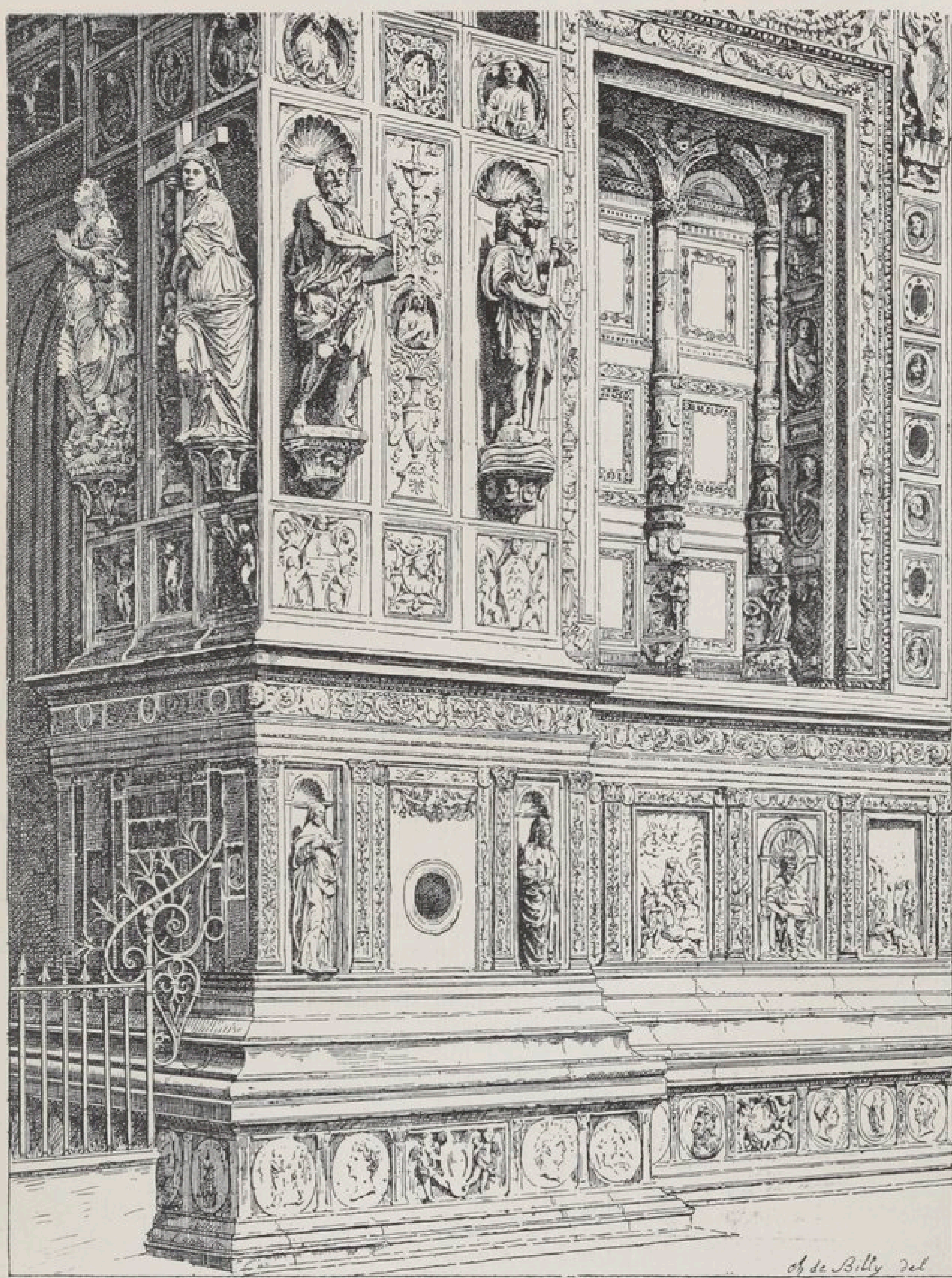
Les architectes chargés d'en diriger la construction s'appelaient Filarete, Benedetto de Florence, Bartolommeo de Crémone, Bramante; les peintres qui reçurent la mission de le décorer Vincenzo Foppa, Cristoforo Moretto, Zenale, Buttinone, Léonard de Vinci; un instant même le More espéra conquérir le Pérugin, alors de passage à Pavie. Les contemporains ne tarissent pas sur le luxe de cette demeure, la plus magnifique, avec le château de Pavie, qui existât alors en Italie : ce n'étaient qu'appartements tendus des plus riches étoffes ou décorés de peintures précieuses.

La construction du baptistère de San Satiro, de l'église San Celso, du cloître de Saint-Ambroise, du lazareth, et l'achèvement de Sainte-Marie des Grâces, tels sont les principaux autres travaux d'architecture entrepris à Milan par le More. Les constructions particulières ne furent ni moins nombreuses, ni moins riches. Nous reproduisons, d'après une vieille gravure, la partie centrale du palais Marliani, détruit en 1782. Les fenêtres, on le voit, y sont encore ogivales, tandis que les ornements respirent toute la grâce et toute la fantaisie de la Renaissance.

Les travaux exécutés à Pavie méritent une étude plus développée. Les monuments de cette ville, seconde capitale du Milanais, sont en effet ceux de toute l'Italie qui ont produit l'impression la plus profonde sur les artistes de notre pays et qui ont directement déterminé les premières évolutions de la Renaissance française.

Le château de Pavie (restauré avec soin dans les dernières années) rivalisait, dans les prédilections des Visconti et des Sforza, avec le château de Milan. Reconstruit, de 1360 à 1365, par le duc Galéas, il ne cessa de recevoir d'importants embellissements jusqu'à la chute de Ludovic le More. C'était le musée historique des deux dynasties; tous les peintres lombards en renom y avaient exercé leur talent, depuis Bernardino Rosso jusqu'au Pisanello et à Vincenzo Foppa. Les parois, les plafonds étaient couverts de fresques représentant l'histoire de Griseldis, marquise de Saluces, les divertissements des ducs de Milan, leurs chasses, leurs hauts faits, les événements de famille; ici on voyait d'innombrables portraits, parmi lesquels celui de Pétrarque; là des animaux de toute sorte, peints avec une rare perfection. — On ne saurait flétrir assez énergiquement le vandalisme des derniers siècles qui se sont attachés à ne pas laisser subsister le moindre fragment de cet ensemble unique, même en Italie!

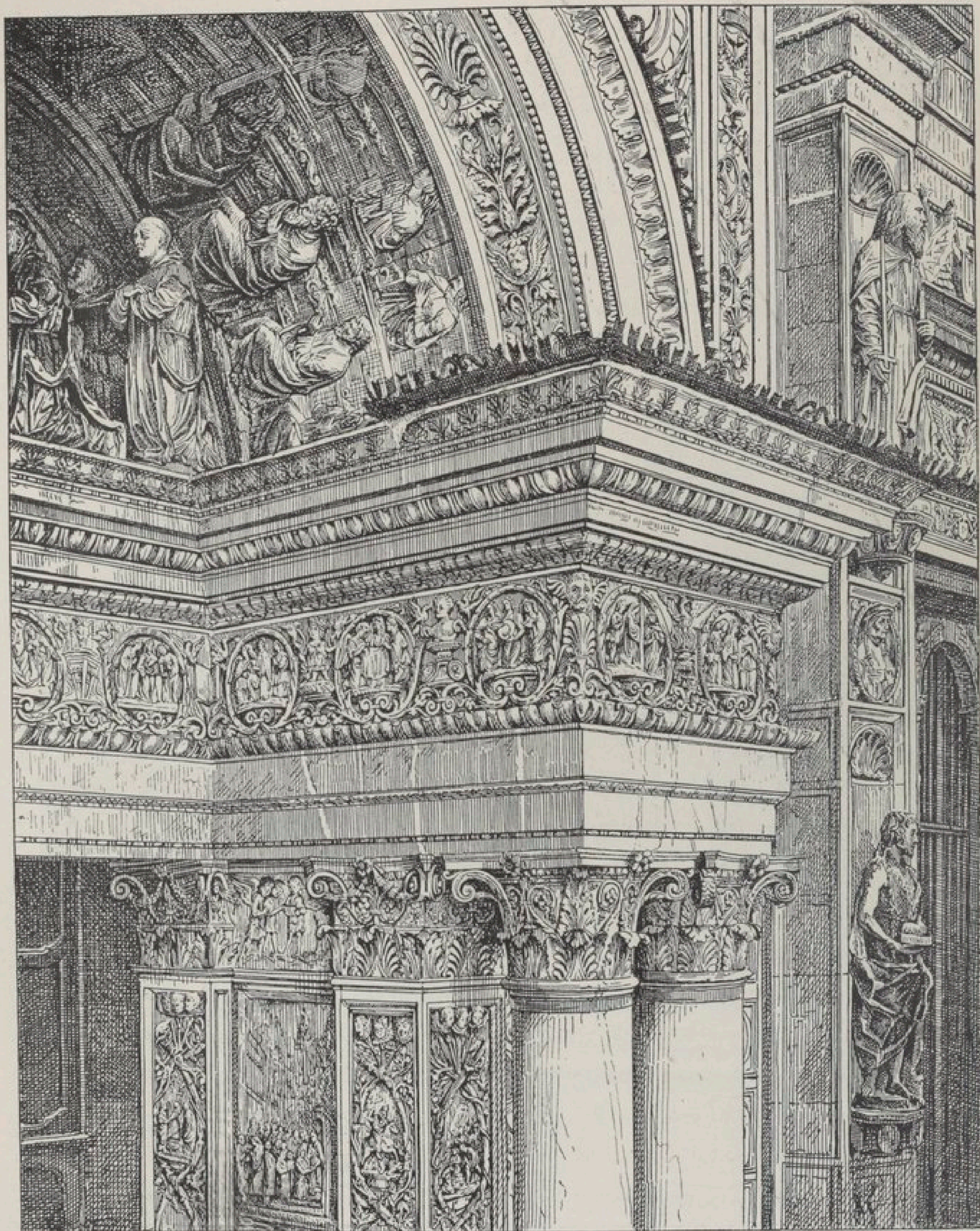
Une bibliothèque admirable, dont Pétrarque avait été nommé conser-



Fragment de la façade de la chartreuse de Pavie.

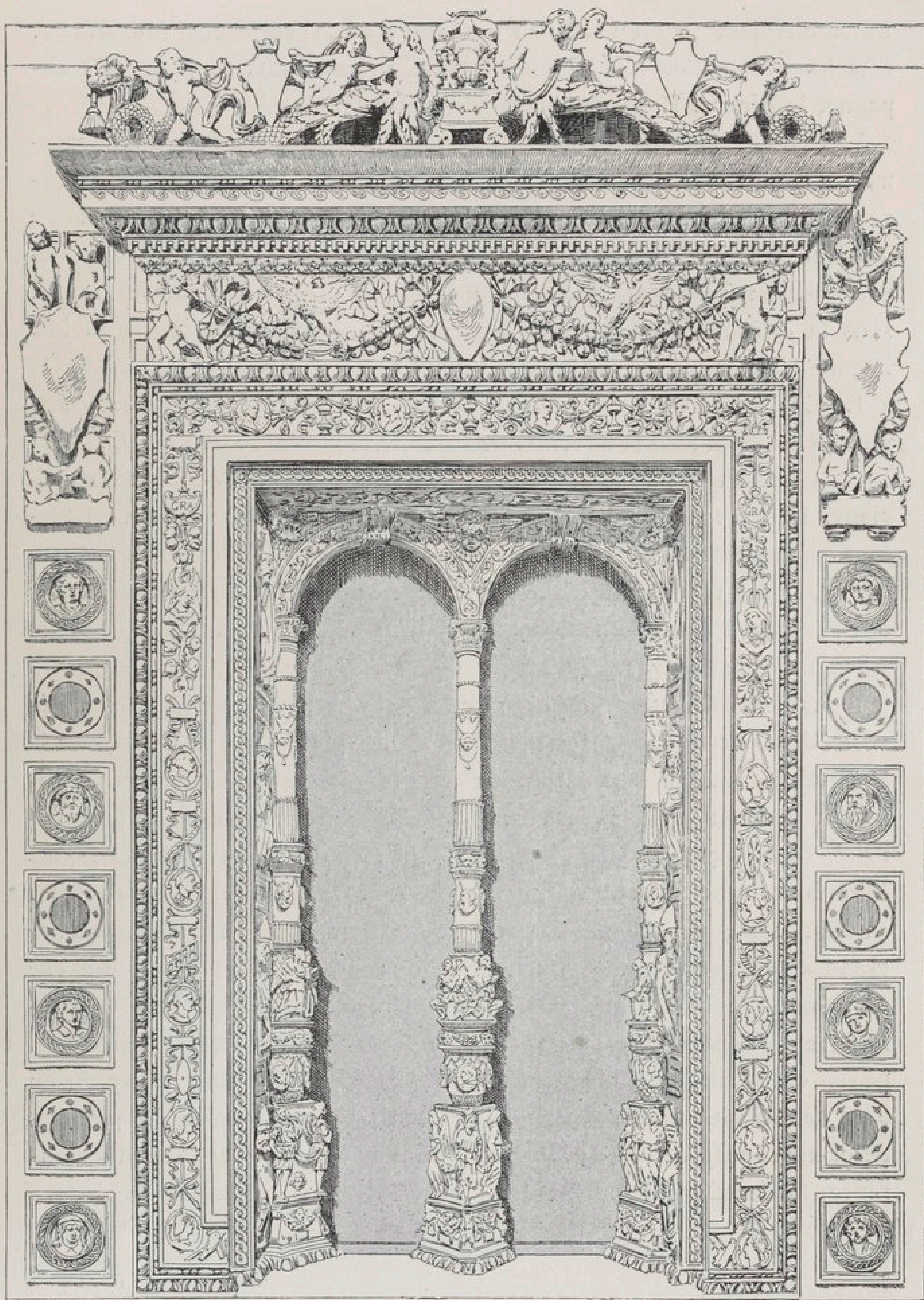
vateur, la fameuse horloge commencée par Giovanni Dondi, de Padoue, en 1364, un musée d'armes, une collection de reliques du plus haut inté-

rêt, ne contribuaient pas moins à la célébrité de cette résidence splendide.



Façade de la chartreuse de Pavie. Portail.

Aussi la curiosité attira-t-elle dans le château pavesan, autant que les hasards de la guerre, une foule d'hôtes illustres, le pape Martin V, le roi



Façade de la chartreuse de Pavie. Fenêtre.

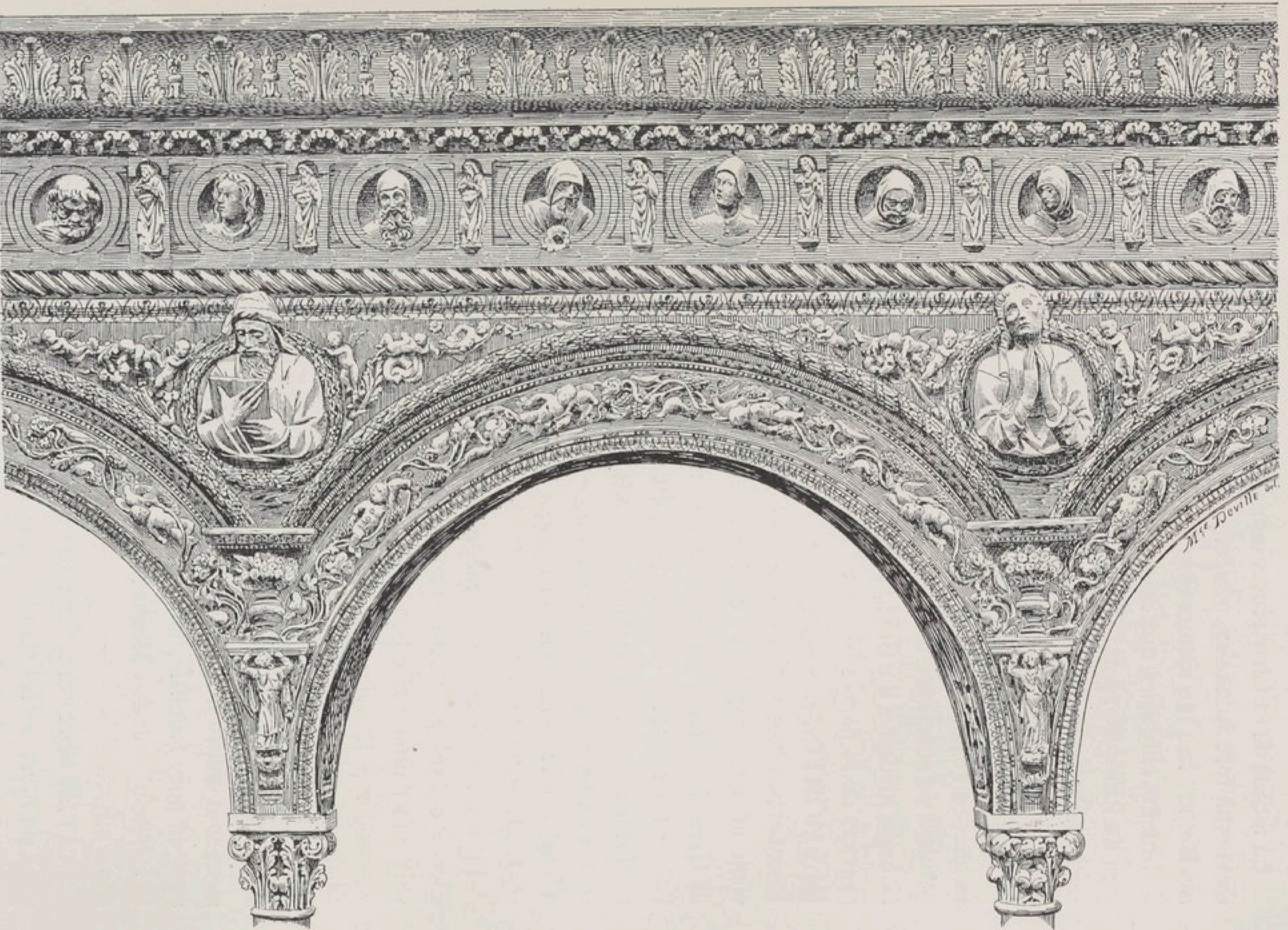
René d'Anjou, le roi Christian de Danemark, l'empereur Maximilien, Charles VIII, Louis XII, François Ier, Charles-Quint, Philippe II d'Espagne, le général Bonaparte et tant d'autres (1).

Le frère de Ludovic, le cardinal Ascanio, a attaché son nom à la reconstruction d'un autre monument célèbre de Pavie, la cathédrale. Ce travail considérable fut commencé en 1488, à l'aide d'un subside annuel de 300 ducats, offert par le cardinal, qui était, depuis 1481, titulaire de l'évêché pavesan; il se continua sans interruption, jusqu'à la chute des Sforza, sous la direction de Cristoforo Rocchi, qui semble s'être plusieurs fois inspiré des conseils de Bramante.

La Chartreuse est l'œuvre de Jean-Galéas Visconti. Les travaux, commencés en 1396, sous la direction de l'architecte Bernardo de Venise, étaient assez avancés en 1398 pour que le monastère pût recevoir vingt-trois religieux. Il s'en fallait cependant de beaucoup que l'église et le couvent fussent complètement achevés à ce moment. Aussi Jean Galéas ordonna-t-il, en 1402, par testament, d'affecter chaque année une partie considérable des revenus à l'achèvement du sanctuaire; de fait, les travaux se poursuivirent jusqu'en 1542.

Nous devons surtout nous occuper ici de la part prise par les Sforza, héritiers des Visconti, à l'embellissement de ce que l'on pourrait appeler le Saint-Denis lombard. La décoration de la façade, commencée en 1473, absorba, pendant plusieurs lustres, les efforts d'une pléiade d'habiles sculpteurs. Cette façade est la plus riche peut-être du monde entier. Depuis le soubassement jusqu'au sommet, ce ne sont que médaillons, bas-reliefs, statues, écussons, guirlandes, ornements de toute sorte; chacune des quatre grandes fenêtres de l'étage inférieur (voyez page 243) représente à elle seule une vie de travail. D'élégantes incrustations en marbres de couleur rehaussent encore l'éclat de cette forêt de sculptures. L'œil ébloui ne sait où se poser. Nulle part, pour nous servir de l'heureuse expression d'un de nos plus éminents archéologues, la tradition romaine des placages décoratifs, indépendants de la construction, ne se révèle avec autant d'assurance; les fonctions des membres de l'architecture disparaissent sous le luxe des détails.

(1) L'histoire du château de Pavie a été écrite par MM. dell' Acqua (*Il Palazzo ducale Visconti in Pavia;* Pavie, 1874), Caffi (*Il Castello di Pavia;* Milan, 1876), et Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia.*

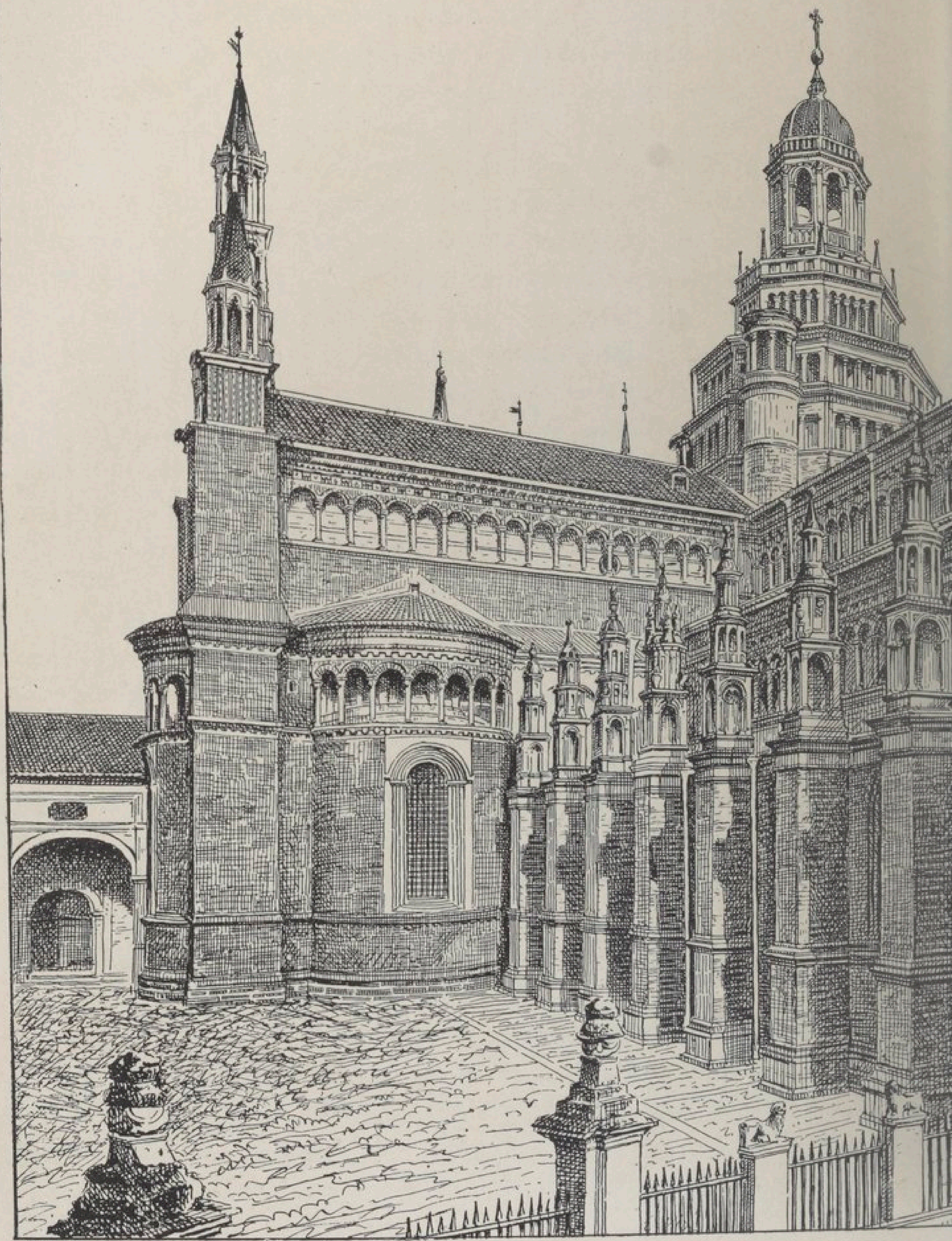


Fragment d'une arcade du petit cloître de la chartreuse de Pavie.

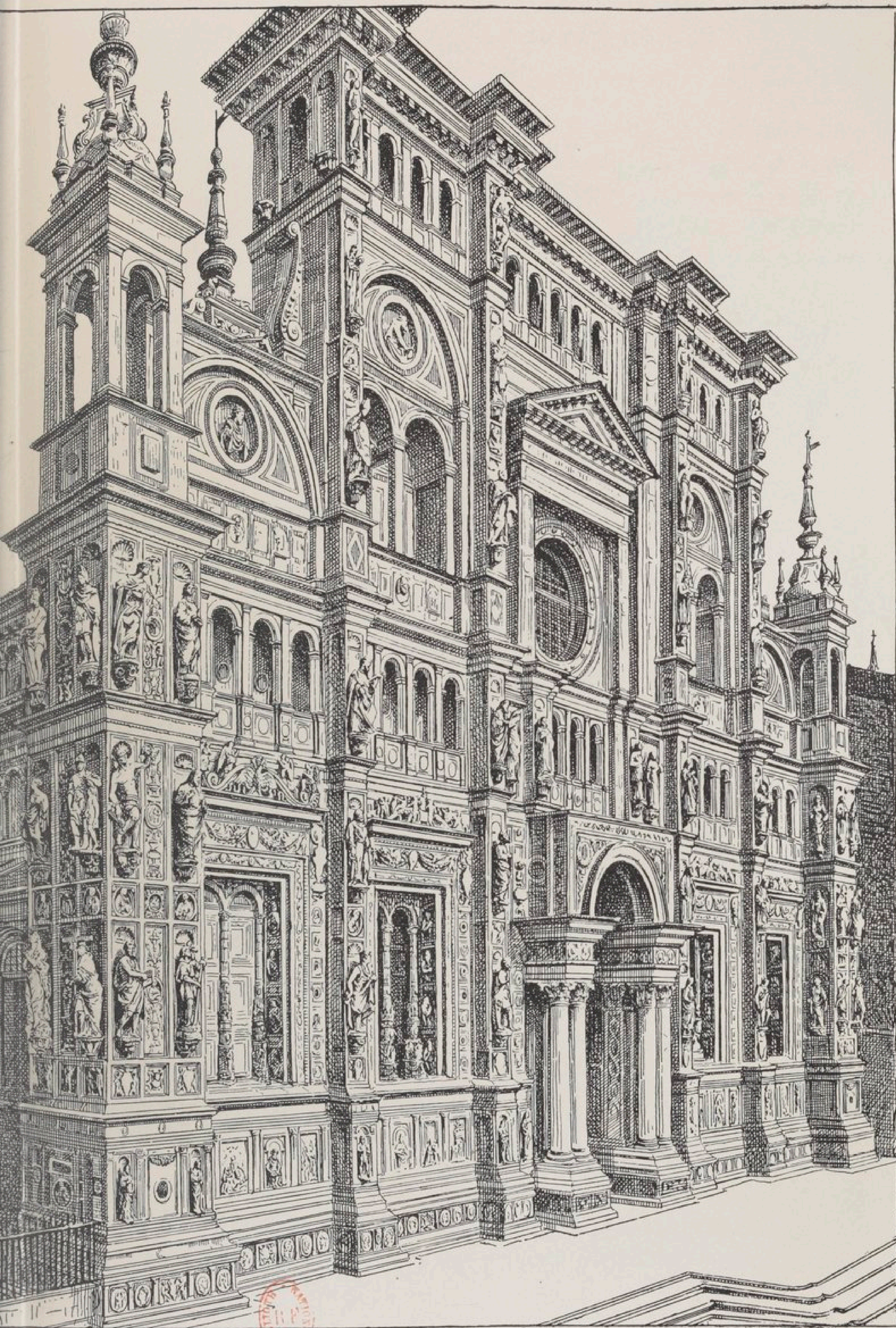
La façade de la Chartreuse, outre son importance capitale pour l'histoire de la sculpture milanaise, nous offre, avec les portes de bronze de Saint-Pierre de Rome, le plus mémorable exemple du mélange d'éléments païens et d'éléments chrétiens qui caractérise la première Renaissance. Les souvenirs de l'Empire romain y ont officiellement pris place à côté de ceux des saintes Écritures. Tout le soubassement est consacré à des représentations d'empereurs ou d'hommes célèbres appartenant à l'ancienne Rome : c'est la plus étrange association qui se puisse concevoir. En commençant par la gauche l'examen de ces médaillons gigantesques, qui sont, je crois, au nombre de soixante, on rencontre d'abord la reproduction, en grand, de la belle médaille de Boldu, les enfants près de la tête de mort (voy. la gravure de la page 156), avec l'inscription : INNOCENTIA E MEMORIA MORTIS. Les portraits d' « Antoninus Pius Augustus », de « Cesar Eneobarbus Nero », de « Nero Cesar Inperator », leur font suite. Puis vient la « Concordia », copiée de la médaille d'Auguste par Cristoforo di Geremia : deux femmes debout, tenant, l'une une corne d'abondance, l'autre un caducée. (Quelle belle étude à consacrer, à cette occasion, à l'influence des petits arts sur les grands !) Après la « Concordia » sont représentés : « Otavianus (*sic*) consul », « Julius Vespesianus » (*sic*), « Div(us) Tit(us) », « Hadrianus Augustus », « M. Claudius Caesar Aug. P. M. T. R. P. I. M. P. P. P. »

Parmi les autres personnages célèbres, je noterai « Marcus Tulius Cicero consul », « Atila flagelum (*sic*) Dei », Romulus et Remus (on voit que l'auteur fait bon marché de l'ordre chronologique), « Nabucodonosor rex Babylon », « Evilmerodan filius rex Babilon », « Cirus rex Persarum », « Alesander Magnus imperator », « Darius rex Persarum » (*sic*), « Numas (*sic*) Pompilius rex Roma(norum) », etc., etc. Est-il nécessaire d'ajouter que si plusieurs de ces portraits, par exemple celui de Vespasien, sont empruntés aux médailles antiques, la plupart des représentations sont de pure fantaisie, ainsi que le costume et les attributs; c'est ainsi que le farouche « Judas Machabeorum » est coiffé d'un vaste pétase orné de deux ailerons.

Dans les autres ornements de la façade, les bucranes alternent avec les têtes de mort ou les séraphins, et Hercule étouffant Antée fait pendant à quelque scène de l'Évangile. On ne saurait pousser plus loin ni la tolérance, ni la naïveté.

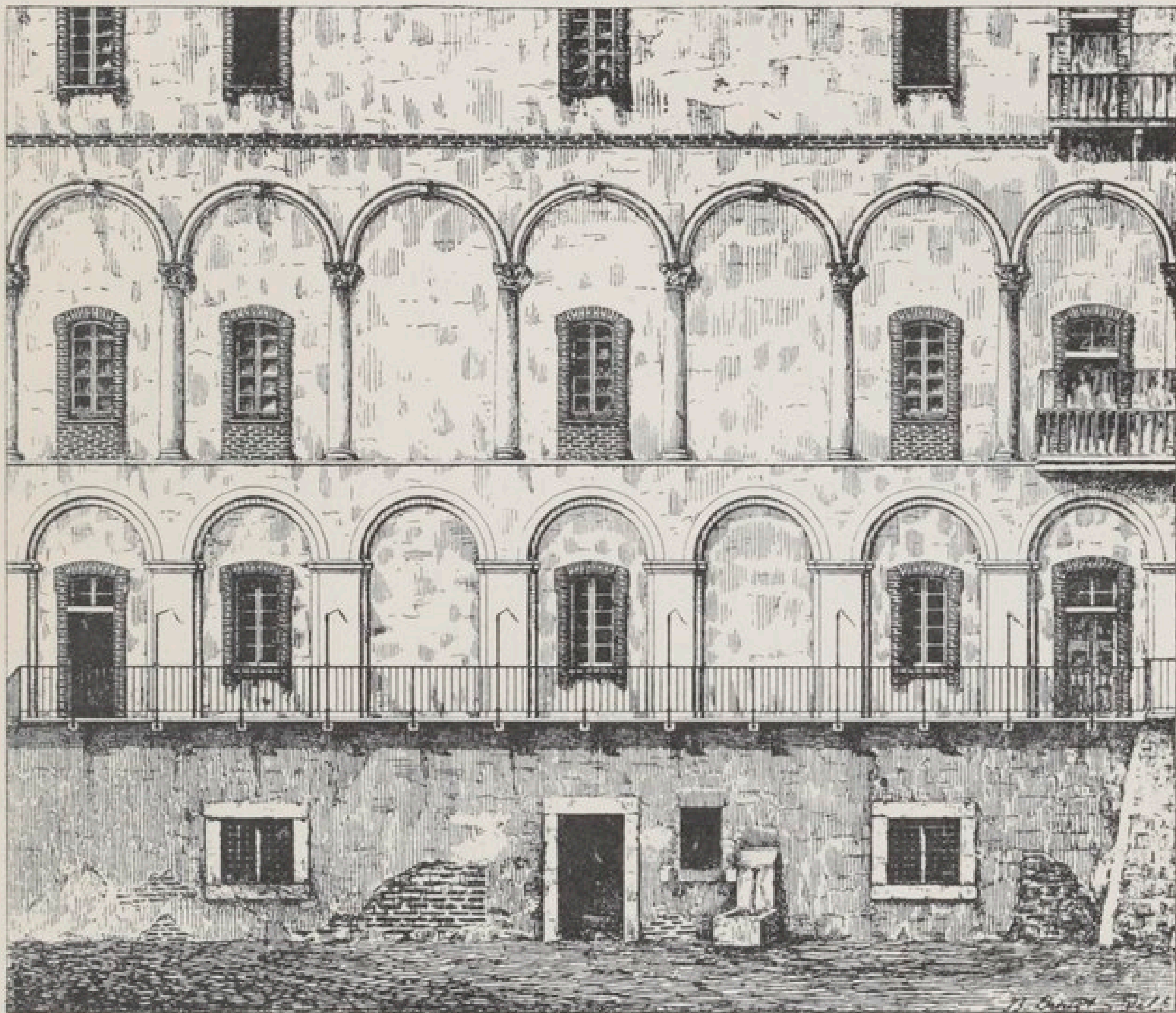


La Chartreu



Pavie. Vue d'ensemble.

Dans une plaine grasse et verdoyante, sillonnée par d'innombrables cours d'eau naturels ou artificiels, s'élève le bourg de Vigevano. Depuis longtemps le silence s'est fait autour de cette résidence favorite des Sforza, immortalisée par le séjour de Bramante, de Léonard et de tant d'esprits brillants; quoique desservie par le chemin de fer, elle ne reçoit que rarement



Le palais de Vigevano. (Aile construite par Bramante.)

la visite d'un touriste. Partout des constructions rustiques, dans lesquelles les tendances utilitaires, chères aux Lombards, dominent plus encore qu'ailleurs, ont pris la place des élégantes maisons en briques du quinzième siècle. Seule, la place du marché, avec ses trois rangées de colonnes de granit, a conservé une certaine majesté. Quant au palais, situé sur une éminence, il est aujourd'hui converti en caserne, comme le palais des papes à Avignon, et l'on n'en peut retrouver les beautés qu'en se livrant à un sérieux travail d'élimination. Le principal corps de logis donne sur une

cour, flanquée à une de ses extrémités d'une grosse tour, à l'autre d'une porte-poterne; la façade opposée domine les terrains qui conduisent vers la ville basse. L'édifice, construit en briques, se distingue par une belle rangée de fenêtres ogivales, bilobées, avec des ornements en terre cuite. Si l'extérieur est considérablement défiguré, l'intérieur, autant qu'il m'a été donné d'en juger dans une rapide visite, ne contient plus le moindre ornement.

A la droite du palais central prend naissance une colonnade, dont les arcades, aujourd'hui murées, forment avec lui un angle droit. Au premier coup d'œil, frappé de l'élégance de cette construction, évidemment ajoutée après coup, à une époque où la Renaissance avait triomphé sans conteste, je prononçai, mais bien bas, le nom de Bramante. Quelle ne fut ma satisfaction, après mon retour en France, d'apprendre que je ne m'étais pas trompé. Le savant biographe de Bramante, M. le baron de Geymüller, n'hésite pas, en effet, à faire honneur à ce maître illustre du troisième étage de l'aile gauche, dans la cour ouverte, regardant le Tessin. « Cette loggia, ajoute-t-il, se compose de sept arcades sur colonnes aujourd'hui murées; les bases, les chapiteaux, les clefs et le profil original de l'archivolte ne permettent aucun doute sur l'auteur (1). »

La sollicitude du souverain milanais s'étendait à l'agriculture aussi bien qu'aux sciences ou aux arts. (On sait combien il a fait pour développer l'élève du ver à soie.) De même que les Médicis, à Poggio, à Cajano, et les rois de Naples à Poggio Reale, Ludovic entretenait près de Vigevano, à la Sforzesca, une vaste ferme modèle : les auteurs du *Vergier d'honneur* nous apprennent que l'on y nourrissait 1,800 bêtes à cornes, 14,000 bêtes « à pied fourchu », et de nombreux chevaux. Ils admirent les hauts piliers et les grands soubassements et déclarent que l'étable principale est plus grande, à elle seule, que le cloître des Chartreux de Paris (2).

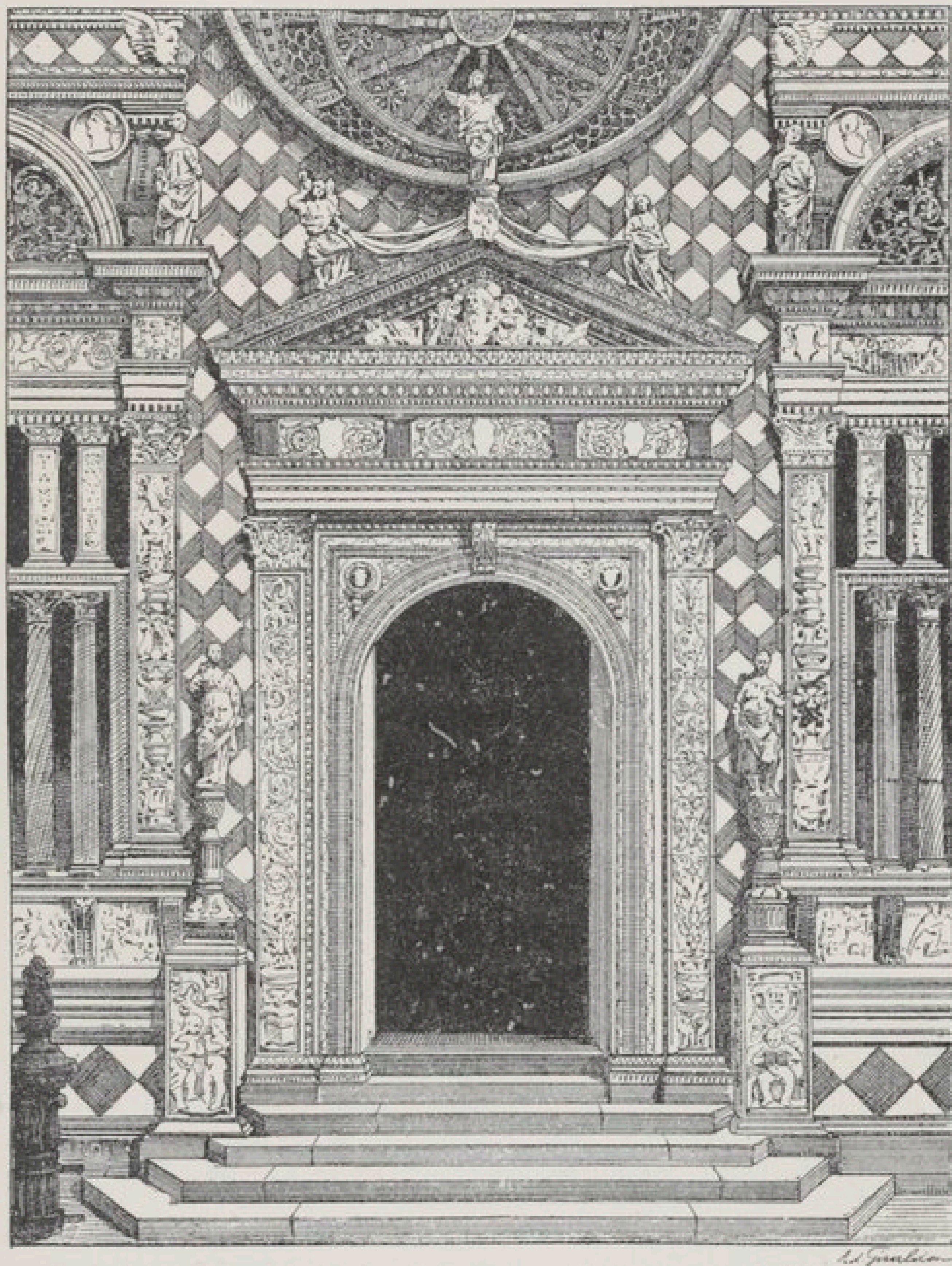
De grands travaux d'édilité, complétés par de sages règlements, achevèrent de changer la physionomie de Milan, de Pavie, de Vigevano et d'autres villes. Partout, nous dit Cagnola, auteur contemporain, ce

(1) *Les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*, p. 50. — Consulter, en outre, sur Vigevano, les *Rime de Bellincione*, éd. Fanfani, t. I, p. 36, 37, 150, 173, 194; Cagnola, dans l'*Archivio storico italiano*, t. III, p. 188 ; Decembrio, dans les *Scriptores* de Muratori, t. XX, col. 998 ; le marquis d'Adda, *Indagini*, t. I, p. 156.

(2) Voir également les vers d'Ermolao Barbaro et de Bellincione, dans les *Rime* de ce dernier, t. I, p. 36, 37, éd. Fanfani, et *les grandes Croniques* de Gaguin, éd. de 1519, fol. ccxix v°.

prince glorieux et magnanime fit paver et rectifier les rues, peindre, orner et embellir les façades des maisons, construire des aqueducs.

Pour n'avoir pas été bâtis ou décorés sous les auspices de la famille ré-



La chapelle Colleone, à Bergame.

gnante, les monuments dont s'honorent Côme, Lugano, Crémone, Bergame, Brescia, Lodi, et tant d'autres cités milanaises n'en proclament pas moins l'influence exercée par le More d'un bout à l'autre de ses États. Il nous suffira de citer, pour Côme, les importants travaux exécutés à la cathédrale, sous l'inspiration, du moins indirecte, de Bramante : les deux frères Rodari

y ont attaché leur nom comme architectes et comme sculpteurs. A Bergame, Omodeo achève, en 1477, la construction et la décoration de la chapelle des Colleone : la profusion des ornements n'y est pas moindre qu'à la chartreuse de Pavie; on y retrouve aussi la juxtaposition des souvenirs

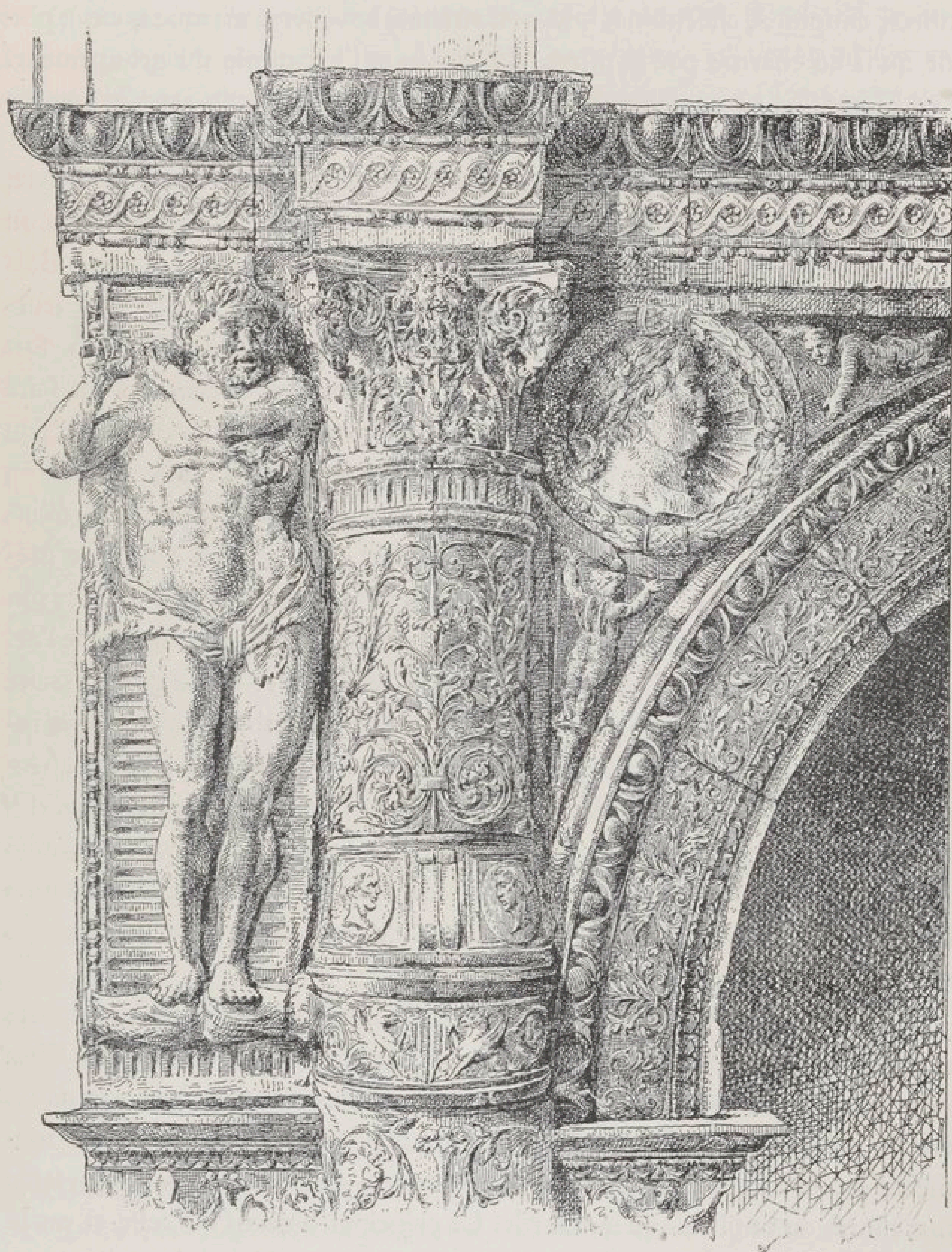


La porte de Crémone. (Fragment.) Musée du Louvre (1).

de l'antiquité et de ceux du christianisme; les scènes de la *Genèse* et de la *Passion* y font pendant aux *Travaux d'Hercule,* les portraits de César, de Trajan, d'Auguste et d'Hadrien y alternent avec des allégories religieuses.

(1) On remarquera la ressemblance de la figure de l'homme qui se déshabille avec la plaquette de Caradosso, gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXVII, p. 504.

L'influence antique est encore plus sensible à Crémone, dans cette



La porte de Crémone. (Détails.) Musée du Louvre.

porte monumentale, qui vient de trouver un asile au Louvre (1).

(1) Voy. la savante étude de M. Barbet de Jouy dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. I.

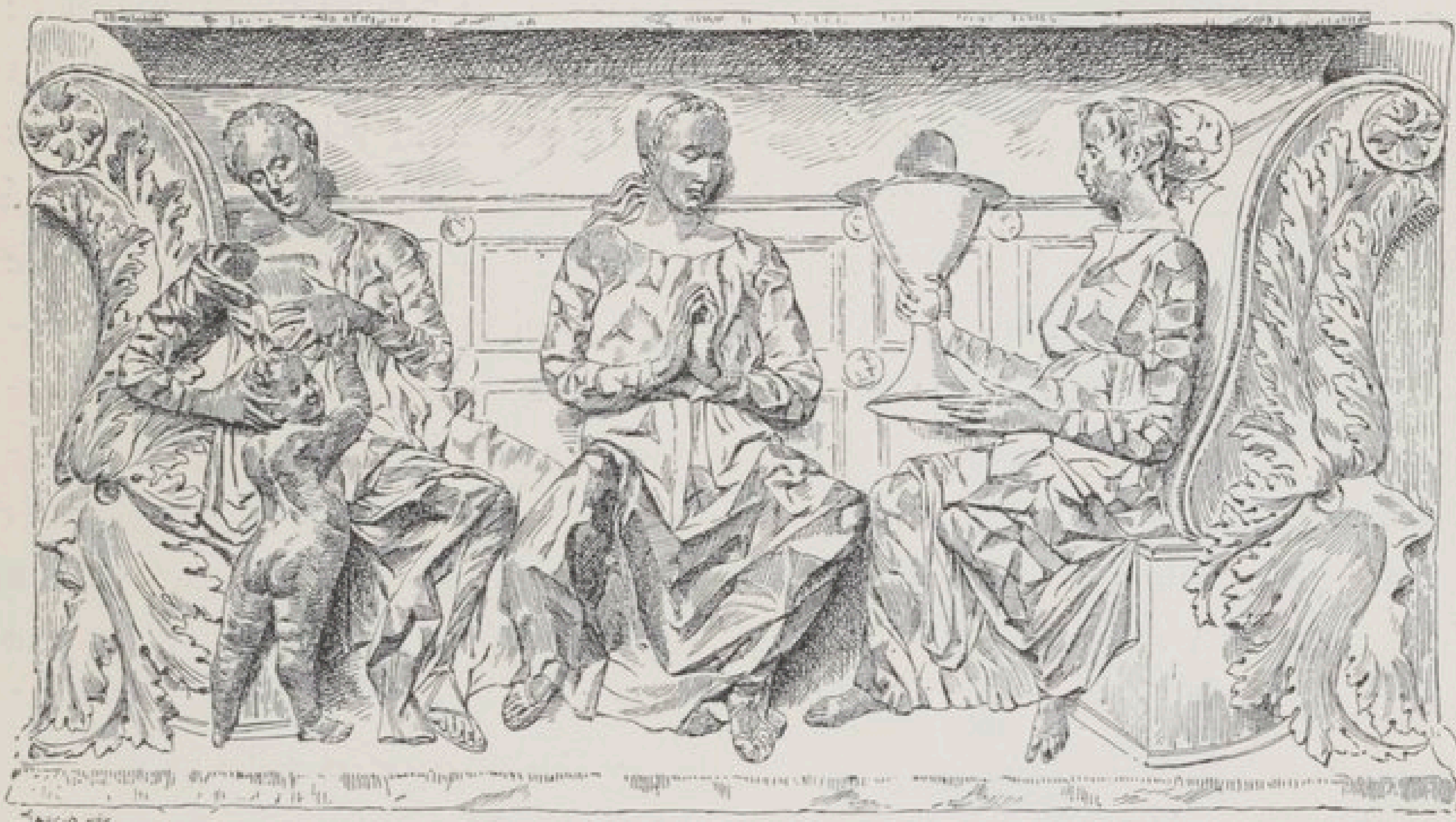
A Brescia, le portail de l'église de la Madonna dei Miracoli éblouit par la profusion, l'amoncellement des ornements (candélabres, pélicans, têtes de morts, dauphins, chérubins, tridents, sirènes, boucliers, masques, etc.), plutôt qu'il ne charme par la pureté du dessin et l'harmonie du groupement. Les Florentins se contentent d'un rinceau qui se déroule avec grâce; les Lombards se croient tenus d'entasser le Pélion sur l'Ossa.

La décoration de la cathédrale de Milan, de la chartreuse de Pavie, de la cathédrale de Côme et de bien d'autres monuments offrait un aliment inépuisable à l'activité des sculpteurs de la haute Italie. Mais le manque de bons modèles classiques entrava plus d'une fois leurs progrès. Le musée réuni par les Sforza n'était certainement pas fort riche, bien que Ludovic offrît, en 1490, à Mathias Corvin de lui faire don d'une statue de Bacchus, probablement trouvée à Rome (la mort du souverain hongrois l'empêcha de donner suite à son offre). Mais ce que l'on ne saurait révoquer en doute, c'est l'ardeur et la persistance de ses efforts pour constituer à Milan un musée digne d'être comparé à celui des Médicis. Après la chute de ces collectionneurs illustres, il envoya à Florence son joaillier de confiance, le Caradosso, pour y acquérir, fût-ce au poids de l'or, les débris du musée médicéen. En Toscane, les démarches de cet émissaire habile ne furent pas couronnées de succès, mais il semble avoir pris sa revanche à Rome, où il négocia quelques pièces intéressantes (1). Dès lors, heureusement, le moulage en plâtre et la gravure paraient à l'insuffisance des collections d'originaux. C'est ainsi que nous voyons le sculpteur Cozzanigo copier, dans son tombeau des Brivio, à Saint-Eustorge, la célèbre gemme des Médicis, *Apollon et Marsyas,* qui fit, à ce moment, le tour de l'Europe entière.

Dans le *Cicerone,* MM. Burkhardt et Bode nous ont tracé de la sculpture milanaise un tableau auquel il n'y a que peu de traits à ajouter : « Chez les premiers artistes lombards dont nous possédions des ouvrages originaux, les frères Montegazza, l'influence florentino-padouane, disent-ils, se manifeste d'une façon très particulière; ajoutons que désormais elle préside aux efforts de la plastique lombarde. Le principal objectif de celle-ci est la vivacité de l'expression; de là vient que les figures isolées et les scènes peu mouvementées se distinguent par leur intimité et leur délicatesse, qua-

(1) Voy. sa lettre du 25 février 1495, dans mon travail intitulé *le Musée du Capitole;* Paris, 1882, p. 11, 12.

lités qui plus tard dégénèrent toutefois en sentimentalisme. Mais vis-à-vis de représentations dramatiques ou de figures monumentales, la conception de ces artistes et leur connaissance passablement superficielle de la nature se montrent dans toute leur insuffisance : l'expression de la passion tourne souvent à la caricature; elle n'est tolérable qu'eu égard aux efforts honnêtes et naïfs des maîtres de la première génération; les statues sont presque toutes faibles et sans caractère, les figures élancées et maigres à l'excès, avec des draperies trop fouillées, le plus souvent chiffonnées et mesquines.



La Foi, l'Espérance et la Charité. Bas-relief exécuté par les Mantegazza.
Collection de M. Louis Courajod.

Les conditions mêmes dans lesquelles prenaient naissance ces ouvrages empêchaient plus ou moins l'artiste de les mûrir avec amour et de se livrer à une étude approfondie de la nature : presque tous les sculpteurs remarquables de la Lombardie étaient en effet en même temps architectes; comme tels ils dirigeaient et distribuaient, en grands entrepreneurs, la décoration de leurs constructions en partie fort considérables. Leur instinct essentiellement plastique les poussait à orner les façades de leurs constructions d'une sorte de mosaïque composée des ornements plastiques les plus divers, et de couvrir les parois intérieures des sculptures les plus riches; celles-ci y perdent à la fois leur caractère monumental et leur caractère décoratif; du moins vues de près, où la décoration se résout en une infinité de figu-

rines plastiques et de bas-reliefs. D'autre part, c'est là précisément que le caractère naïf, aimable, des artistes se montre sous son jour plus favorable (1). »

Les deux frères Cristoforo et Antonio Mantegazza, morts, le premier en 1482, le second en 1493, se distinguent parmi tous les sculpteurs milanais, par la précision, mais aussi par la sécheresse et la dureté excessives de leur style : ce ne sont qu'esquilles, lignes brisées, angles rentrants; autant les têtes sont osseuses et grimaçantes, autant les draperies sont fouillées, tourmentées, rocailleuses; sous le ciseau des Mantegazza, et de bon nombre de leurs compatriotes, le marbre prend l'aspect du zinc. Constatons, à ce sujet, la ressemblance de ces draperies, dont les plans droits semblent bannis, avec celles de certaines figures de Mantegna (la *Vierge assise avec l'enfant*, la *Crucifixion*, la *Mise au tombeau*, etc.). Le peintre a-t-il influencé les sculpteurs ou bien a-t-il puisé avec eux à une source commune? Je signale le problème à qui de droit. Assurément l'emploi, pendant tout le quinzième siècle, d'étoffes d'une extrême lourdeur, de brocarts chargés d'argent et d'or, explique, dans une certaine mesure, l'abondance et la rigidité des plis, — ne les rencontrons-nous pas également chez les peintres flamands et allemands du temps? — Mais la mode s'en est mêlée, cela n'est que trop certain, et l'on a fini par considérer la simplicité comme un manque de caractère.

L'influence de Mantègne et de l'École de Padoue perce ailleurs encore. Nous avons déjà signalé, chez les sculpteurs de la Chartreuse, l'imitation des ouvrages antiques, et surtout des médailles. Mentionnons ici la recherche de ces effets de perspective si chers aux Padouans. Dans la *Résurrection* sculptée sur la façade de la Chartreuse, l'attitude d'un des gardiens du tombeau, vu en raccourci, rappelle absolument la manière de Mantègne.

Dans l'œuvre d'Amadeo ou d'Omodeo (1447-1520), le sculpteur-architecte à qui on fait honneur de la décoration des quatre fenêtres du premier étage, avec leurs merveilleuses colonnettes historiées, il y a déjà plus de souplesse. Enfin l'auteur des sculptures du portail principal, Benedetto Briosco, attaché à la Chartreuse à partir de 1501, a rompu entièrement avec les traditions de la primitive école milanaise (voy. la gravure de la page 67); ses bas-reliefs retraçant des *Scènes de l'Évangile*, l'*Histoire de la*

(1) *Cicerone*, p. 360.

fondation de la Chartreuse, la *Translation des cendres de Jean-Galéas Visconti*, etc., sont d'une élégance, d'une suavité qui n'ont plus rien à envier à celles des Florentins contemporains, les Benedetto da Majano et les Benedetto da Rovezzano. Un pas encore et la sculpture milanaise



L'Annonciation. Sculpture de l'école lombarde. Musée du Louvre.

tombera dans l'afféterie, la mièvrerie : tel est le caractère distinctif du fameux tombeau de Gaston de Foix, sculpté par Agostino Busti, surnommé le Bambaja († 1548).

Tommaso Rodari († 1526) et son frère Jacopo représentent les doctrines de l'École milanaise à Côme, dont la cathédrale leur doit ses intéressantes sculptures (voy. les gravures des pages 11 et 13), Andrea Bregno les pro-

page à Sienne et à Rome (1), Ambrogio de Milan à Urbin. Mentionnons encore Cristoforo Solari, surnommé il Gobbo, qui fut chargé en 1498 par le More de sculpter le tombeau de Béatrix d'Este, et le Caradosso, dont nous étudierons les ouvrages plus loin, dans le paragraphe consacré à l'orfèvrerie.

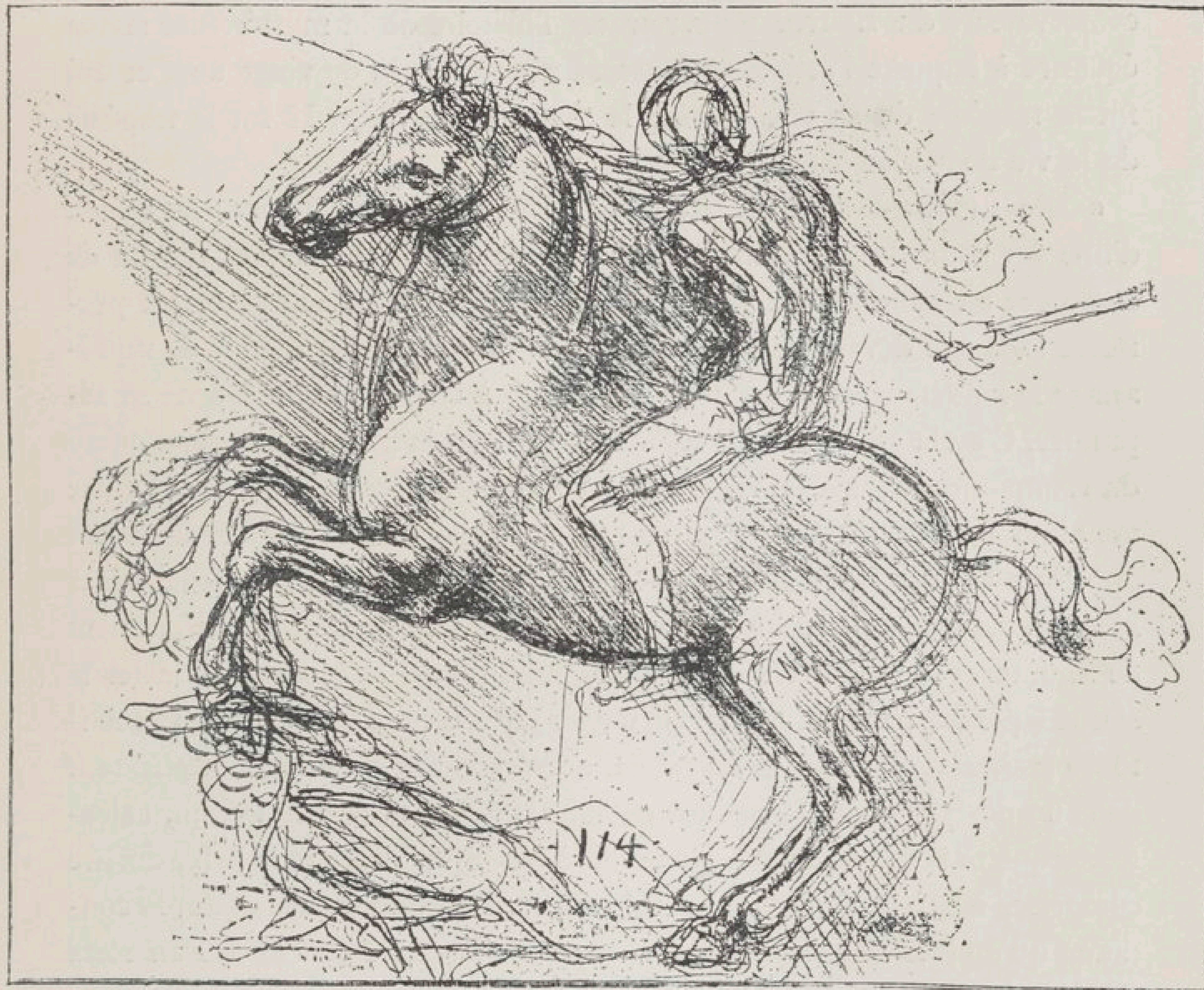
L'artiste sur lequel Ludovic jeta les regards pour régénérer la sculpture et la peinture milanaises était digne de se mesurer avec Bramante d'Urbin. Étranger comme lui, il se fit, comme lui, un style nouveau à la cour hospitalière des Sforza. Arrivé à Milan Florentin, a dit excellemment le marquis d'Adda, Léonard en est parti, en 1499, Milanais.

Ce fut en 1483 ou environ que Léonard de Vinci vint tenter la fortune auprès du Mécène milanais, à qui il était recommandé par Laurent le Magnifique. Dans une lettre célèbre, il fait au More les offres de service les plus éblouissantes, et qui ne témoignent pas précisément d'une extrême modestie. « Mon très illustre seigneur, » écrit-il, « ayant vu et considéré avec attention jusqu'à ce jour les résultats des travaux de ceux réputés maîtres et ingénieurs de machines de guerre, et ayant reconnu que l'invention et le résultat de ces machines ne sont rien de plus que ce qu'on a mis en usage jusqu'à ce jour, je ferai mes efforts, sans chercher à nuire au mérite des autres, pour me faire entendre de Votre Excellence en lui donnant connaissance de mes secrets. Et en attendant qu'il se présente une occasion de les mettre en pratique, selon votre plaisir, je vous en donnerai la note ci-jointe... (Suivent neuf projets relatifs à des travaux d'ingénieur.) 10° En temps de paix, je crois pouvoir bien remplir, et sans craindre la comparaison avec personne, l'office d'architecte, soit pour les édifices publics et privés, soit pour ceux qui servent à la conduite et à la distribution des eaux. 11° Item, je puis conduire et mettre à fin toute espèce de travaux de sculpture en terre, en marbre et en bronze. Item, en peinture, je puis faire ce que l'on désirera, tout aussi bien que qui que ce soit. Je pourrai encore exécuter la statue équestre de bronze qui doit être élevée à la gloire immortelle et à l'heureuse mémoire du seigneur votre père et à celle de la noble famille des Sforza. Et si quelqu'une des choses indiquées ci-dessus était jugée d'une exécution impossible, je m'engage à en faire l'ex-

(1) M. Schmarsow vient de consacrer une étude spéciale à ce maître, qu'il ne faut pas confondre avec Andrea Fusina, l'auteur du monument Birago, à S. Maria della Passione, de Milan, et de différents autres ouvrages. (*Annuaire des Musées de Berlin,* 1883, p. 18 et suiv.)

périence dans votre parc ou dans tel lieu qu'il plaira à Votre Excellence, à laquelle je me recommande humblement (1). »

Parmi les talents multiples de Léonard, celui qui fit le plus d'impression sur Ludovic, fut son habileté à jouer de la lyre et à improviser. (La musique,



Étude de Léonard de Vinci pour la statue équestre de F. Sforza (2).

je le rappelle, était en grand honneur à la cour des Sforza.) Pour plaire plus sûrement, l'artiste avait apporté une sorte de lyre en argent qu'il avait fabriquée lui-même en forme de crâne de cheval; il en joua avec tant de succès qu'il éclipsa tous les musiciens accourus pour concourir. La facilité

(1) D'après la traduction donnée par M. Charles Clément, dans son excellent travail sur *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël;* éd. illustrée, p. 222-224.

(2) Nous devons à l'obligeance de M. Courajod de pouvoir placer le fac-similé de ce dessin et du suivant sous les yeux du lecteur.

avec laquelle il improvisait en vers acheva de lui concilier les bonnes grâces du More (1).

Tout nous autorise à croire que ce fut comme sculpteur, non comme peintre, que Léonard fit ses premières armes à la cour de Milan. Qu'il nous soit permis d'emprunter la plume autorisée d'un des plus savants conservateurs du Louvre pour retracer l'histoire de la mystérieuse statue équestre à laquelle l'artiste se consacra pendant près de vingt ans, et qui fut la tragédie de sa vie, comme le tombeau de Jules II fut la tragédie de la vie de Michel-Ange :

« Dès 1472, nous dit M. Courajod, Galeazzo Maria Sforza, au milieu d'une des cours les plus lettrées et les plus raffinées de l'Italie, résolut de consacrer un monument considérable à la mémoire de son père. La première idée qui devait s'offrir à un Italien du grand siècle était de représenter le fondateur de la dynastie milanaise, à cheval, au-dessus de sa sépulture. C'est la vieille pensée véronaise, exécutée jadis à Vérone par Bonino da Campione, renouvelée récemment à Padoue, et que Bergame et Venise vont imiter à l'envi... Les artistes les plus en renom de la Lombardie furent appelés à réaliser immédiatement le désir du souverain. Les deux frères Mantegazza qui, en ce moment, près de Pavie, construisaient et décoraient de sculptures le monastère de la Chartreuse, furent chargés de modeler la statue équestre traditionnelle. Elle devait être de bronze. Cristoforo et Antonio Mantegazza, après avoir hésité, acceptèrent la commande, fournirent dans un devis les renseignements demandés sur la valeur du travail, calculèrent que le poids du métal monterait à six mille livres, et le prix, dorure comprise, à dix-huit mille livres impériales. Ils posaient, en outre, la condition qu'on leur donnerait un cheval pour modèle. Puis l'affaire en resta là, soit à cause des événements politiques, soit parce que les ingénieux sculpteurs, qui ont couvert la Chartreuse de tant de charmants bas-reliefs, sentirent, qu'ornemanistes avant tout, ils n'étaient pas les exécuteurs prédestinés à cette grande œuvre. »

Comment le Vinci conçut-il cette œuvre qui devait rester unique, même dans les fastes d'une époque aussi ardente que le quinzième siècle ?

« Il connaît et il dessine, ajoute M. Courajod, la statue de son maître Verrocchio, mais il connaît certainement la figure du Gattamelata de Padoue; il

(1) Une biographie publiée par M. Milanesi (*Documenti inediti riguardanti Leonardo da Vinci ;* Florence, 1872) confirme sur ce point le témoignage de Vasari.



Étude de Léonard de Vinci pour la statue équestre de F. Sforza.

fait plus, il remonte au type primordial, à la source commune, les chevaux de Saint-Marc, auxquels il consacre longtemps son attention. Il étudie la

statue de Marc-Aurèle. Tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité, découverts jusque-là, sont visités par lui. Mais, en puisant aux mêmes sources d'inspiration que ses deux grands précurseurs, il y ajoute la préoccupation d'une œuvre nouvelle. Donatello avait emprunté à la statue de Marc-Aurèle, mais surtout aux chevaux de Venise. Verrocchio alliait, dans son modèle, l'allure des bronzes vénitiens à la puissante attitude du cavalier du Capitole, en y mêlant un très grand accent de vie et les conseils de la nature. L'inquiet et inassouvi Léonard veut aller plus loin encore dans le mouvement. Les colosses du Monte Cavallo hantèrent certainement sa pensée. La preuve, c'est qu'il interrogea leur signification et examina minutieusement leur constitution anatomique, comme en fait foi un dessin reproduit en fac-similé par Gerli.

« Tandis que, par une étude passionnée de l'anatomie chevaline, étude qui, en apparence, dépasse de beaucoup les exigences de la sculpture, Léonard prépare à son projet le charme d'une prodigieuse exécution, la composition se dessine dans sa tête; il invente un monument colossal. Un piédestal gigantesque, autour duquel se groupent des figures, est couronné par le héros. La statue paraît d'abord s'associer à l'idée d'une fontaine. Le cheval, calme d'allures, marche au pas et pousse de l'un de ses pieds de devant un vase d'où l'eau s'épanche. Cette ingénieuse allégorie semble rappeler que la Lombardie a été dotée par ses souverains d'un merveilleux système d'irrigations... Concurremment, Léonard creuse dans le piédestal et y dispose une niche destinée à recevoir la statue couchée du duc François... Puis, tout à coup, au-dessus de la statue gisante, sur le haut piédestal cantonné de colossales figures d'esclaves, une silhouette accentuée, hardie et d'une singulière fierté dans ses multiples apparitions, se dessine. Sans doute, le raisonneur Léonard s'est rappelé que sa statue doit être de bronze et que le bronze permet l'audace et la provoque. Alors les chevaux frémissants des Dioscures, qu'il tenait en réserve dans son album, se sont élancés, ont escaladé le piédestal et s'y sont installés pour n'en plus descendre (1). »

En 1493, à l'occasion du mariage de Blanche-Marie Sforza avec l'empereur Maximilien, on exposa le modèle du cheval sous un arc triomphal; puis Léonard continua de chercher et de creuser, défaisant le matin l'œuvre de la veille, désespérant son protecteur et se désespérant lui-même. Bref, lors de la chute de Ludovic, un modèle en terre représentait seul la somme

(1) *Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza;* Paris, 1879, passim.

infinie de travail et de génie prodiguée par l'artiste. Ce modèle lui-même périt dans les guerres qui désolèrent la Péninsule, quoiqu'il soit aujourd'hui bien établi que nos soldats n'ont été pour rien dans sa destruction (1).



Portrait du jeune Galéas-Marie Sforza, par V. Foppa. Collection de sir Richard Wallace.

Léonard a caractérisé en deux lignes d'une amertume excessive la destinée du More : « Le duc, dit-il, a perdu l'État, et la fortune et la liberté, et aucune de ses entreprises n'a été terminée par lui (2). » Ce reproche adressé à son protecteur par l'artiste de n'avoir rien terminé, ne le méritait-il pas à son tour ? Un jour, dans une rue de Florence, nous raconte un de ses contem-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, et, 2[e] période, t. XXX (articles de MM. Campori et Bonnaffé).
(2) « Il duca perso lo Stato ella robba ella libertá, e nessuna opera si finí per lui. »

porains, Léonard fut arrêté par plusieurs de ses concitoyens qui lui demandèrent de leur donner son avis sur la signification d'un passage de Dante. Au même instant passait Michel-Ange. Léonard répondit : Adressez-vous à Michel-Ange, il vous l'expliquera. Celui-ci crut qu'il parlait ainsi pour se moquer de lui et s'écria avec colère : « Explique-le toi-même, toi qui as fait le dessin d'un cheval pour le fondre en bronze et qui n'as pu le fondre, et qui l'as laissé là à ta honte. » Puis il tourna le dos et continua son chemin. Léonard, ajoute le biographe, devint tout rouge. Mais Michel-Ange, pour le piquer davantage, lui jeta encore ces paroles : « Et qui t'étais fié à ces « caponi » de Milanais (1). »

D'autres chefs-d'œuvre, heureusement, nous conservent le souvenir de l'activité déployée à Milan par le grand Florentin. Nous les retrouverons en étudiant l'histoire de la peinture dans le Milanais.

Le mérite des peintres milanais primitifs a été diversement apprécié. Rio juge sévèrement leurs quatre principaux représentants : « Après avoir fait le tour des églises et des musées, on ne se sent pas épris, dit-il, de la moindre admiration pour le vieux Foppa, ni pour Civerchio, ni pour Buttinone, ni pour Zenale, bien que Léonard ait exercé sur ce dernier une certaine influence. » Par contre, l'auteur, si partial, de *l'Art chrétien*, signale les services qu'ont rendus à la peinture les écrits théoriques de Foppa et de Zenale sur la perspective et sur les proportions du corps humain.

Mais voici qu'un juge non moins autorisé, le marquis d'Adda, se prononce en faveur de ses compatriotes : « L'influence des peintres milanais sur Léonard est un fait qui n'a pas besoin de démonstration... Léonard retrouva chez les artistes lombards les qualités qu'il aimait, et voilà comment il put rester seize ans à Milan... Un art tout particulier et sentant son terroir se formait en Lombardie par le mélange des traditions toscanes et padouanes. Mantegna avait pour disciples des Milanais qui ont rapporté chez eux les traditions du Squarcione. Enfin le vieux Foppa, Leonardo da Bisuccio, Buttinone, Civerchio, Troso da Monza, Zenale de Treviglio, sont la preuve qu'un art véritable et même très développé existait à Milan bien avant l'arrivée de Léonard. Le château de Pavie et la Chartreuse sont encore là pour témoigner de la vérité de nos paroles (2). »

(1) Milanesi, *Documenti inediti riguardanti Leonardo da Vinci*, p. 12.
(2) *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, 1868, p. 128.



La Glorification de saint Ambroise, par Ambrogio Borgognone. Chartreuse de Pavie.

Entre deux affirmations aussi catégoriques et aussi contradictoires, à quelle opinion se ranger? Il est certain que parmi les nombreux peintres qui travaillèrent dans le duché de Milan pendant la première moitié du quinzième siècle, aucun n'a fait preuve d'un talent supérieur. Bornons-nous à mentionner Michelino de Besozzo, l'auteur des fresques du palais Borromée, de Milan, malheureusement aux trois quarts ruinées, que nous avons reproduites dans un précédent chapitre (pages 70 à 72). Cet artiste, au témoignage de son dernier biographe, le marquis d'Adda (1), excellait, comme le Pisanello, dans la représentation des animaux ainsi que dans les scènes comiques. Léonard de Vinci ne dédaigna pas de copier une de ses compositions, deux paysans et deux paysannes se tordant de rire; il ne serait pas impossible que l'artiste florentin lui eût également emprunté l'idée de rechercher partout les déformations de l'espèce humaine, et de former dans ses albums des collections de monstruosités. L'indépendance de Michelino dans le choix des sujets est d'ailleurs un signe des temps nouveaux.

Avec Vincenzo Foppa l'ancien, de Brescia († 1492), les préceptes de l'École de Padoue prennent racine à Milan. Ce maître allie l'étude des monuments antiques à un réalisme qui n'est pas exempt de dureté et de rudesse. Dans sa *Crucifixion*, de la galerie de Bergame (1456), il donne pour cadre à la scène principale une arcade antique, qu'il orne de deux médaillons d'empereurs. Son *Martyre de saint Sébastien*, au musée de Brera, a pour fond un motif d'architecture également emprunté à l'antiquité. Il y a plus de grâce et de suavité dans le portrait d'enfant qui, après avoir surmonté la porte du palais des Médicis, est entré dans l'incomparable collection de sir Richard Wallace (voy. la gravure ci-contre).

Bernardo Zenale, de Treviglio (1436-1526), son compatriote Bernardino Buttinone, Ambrogio Borgognone († 1524), Vincenzo Civerchio († 1544), ont vécu trop près de Léonard pour qu'il soit facile de déterminer à qui appartient la priorité dans leurs efforts respectifs. Cependant, de même que Bramante dans l'architecture, de même Léonard, dans la peinture, a pu trouver en Lombardie quelques éléments latents que son génie a développés et vivifiés. A travers la lourdeur propre aux primitifs milanais perce

(1) *L'Art*, 1882, t. II, p. 81-91. La sacristie du dôme de Milan renferme un tableau authentique de Besozzo, avec la date de 1417, représentant une *Vierge tenant l'Enfant Jésus*, et la *Présentation de l'Enfant Jésus au vieillard Siméon*. L'*Anonyme* de Morelli attribue en outre à Michelino un recueil de dessins d'animaux conservé à Venise au seizième siècle. (Édition Frizzoni, p. 221.)

je ne sais quelle conviction, parfois aussi un sentiment de tendresse qui reposent et qui touchent. Le grand retable commandé, en 1485, à Zenale et à Buttinone, pour l'église Saint-Martin de Treviglio, se distingue par une certaine manière de voir les choses en grand, par une facture large, un coloris harmonieux, sinon chaud. Les mêmes qualités se retrouvent dans le tableau de Brera, dans lequel Zenale a représenté le More et sa famille age-



Personnage drapé à l'antique. Dessin de Léonard de Vinci.

nouillés aux pieds de la Vierge : son coloris grisâtre, certaines associations de tons fort osées (par exemple les raies noires et bleues sillonnant la robe jaune de Béatrix d'Este) et les portraits très vivants des donateurs, ne laissent pas que de produire un grand effet; si le coloris a moins de chaleur, et les figures moins de distinction que dans les tableaux de Borgognone, à la Chartreuse, en revanche l'œuvre de Zenale l'emporte par sa gravité, par son caractère de profonde honnêteté et sincérité. Comparés aux peintres florentins contemporains, les Milanais sont moins habiles, mais plus émus; ils négligent les tours de force techniques pour s'attacher davan-

tage à l'expression. La race étant infiniment plus belle que celle de Florence, il est tout naturel que les artistes aient réussi, par leur labeur opiniâtre, à réaliser un type de beauté féminine supérieur. Il ne faut d'ailleurs pas leur demander un grand effort d'imagination : les scènes compliquées ne sont point leur fait. Ne les sortez pas de la « Santa Conversazione », où des saints rangés aux côtés de la Vierge lui témoignent leur silencieuse admiration ; ils se trouveraient désorientés.

Décrire et apprécier ici les chefs-d'œuvre enfantés à Milan par Léonard, la *Cène*, les portraits de Blanche-Marie Sforza, de Lucrèce Crivelli, et tant d'autres, serait une tâche superflue : assez de critiques éminents l'ont entreprise et menée à bonne fin pour que nous soyons autorisé à consacrer à d'autres problèmes, moins connus, l'espace trop restreint dont nous disposons. Bornons-nous à rappeler que si Léonard apportait avec lui la science consommée de ses compatriotes et surtout de son maître Verrocchio, son séjour au milieu d'une race plus jeune et moins sceptique que les Florentins a eu pour effet de surexciter toutes les facultés de son imagination. La poésie reprend ses droits, trop souvent sacrifiés à Florence : le nouveau venu s'attaque aux problèmes de l'ordre le plus délicat, à des problèmes qu'il est imposible de résoudre à l'aide des sciences positives ; la connaissance la plus approfondie de la perspective, de l'anatomie, de la physionomie aurait été en effet impuissante à introduire dans un tableau autant d'air et de lumière, à fondre les tons avec une perfection si grande, à noyer à ce point les contours dans l'harmonie générale, à ouvrir ces échappées de vue éblouissantes, et surtout à exprimer cette grâce enchanteresse, cette douce mélancolie, ce sourire indéfinissable qui sont devenus synonymes du nom même de Léonard.

Les peintres milanais se laissèrent conquérir sans résistance par ces qualités supérieures. Bientôt un nombreux essaim d'élèves se groupa autour du maître vénéré. Le séjour à Pavie de son ancien condisciple, le Pérugin, qui peignit pour la Chartreuse sa célèbre Madone, aujourd'hui à la Galerie nationale de Londres, ne pouvait que donner plus de poids à l'action de Léonard. Dès lors la réputation de l'École milanaise s'étendait au loin : quelques années encore et le Soddoma propagera ses principes à Sienne, à Monte Oliveto Maggiore, à Pienza et à Rome, en attendant que Léonard lui-même les fasse triompher de ce côté-ci des Alpes.

Dans les arts somptuaires, l'orfèvre et joaillier Caradosso se distinguait



Portrait de Lucrèce Crivelli (la Belle Ferronnière), par Léonard de Vinci. (Musée du Louvre.)

par une supériorité, qui, pour s'exercer sur un domaine moins vaste, n'en pouvait pas moins se comparer à celle de Bramante, en matière d'architecture, de Léonard, en matière de peinture.

Caradosso Foppa était né vers 1452, à Mundonio, village situé près de l'Adda. Il semble avoir eu pour premier maître son père, orfèvre et joaillier comme lui. Il visita Rome en 1487; dès cette époque son jugement en matière d'art faisait autorité. Aussi le trouvons-nous de bonne heure en relations avec Ludovic le More et avec ces brillants courtisans qui s'appelaient Bernard Bellincione, Léonard de Vinci, Bramante : une admirable médaille, exécutée plus tard à Rome, rend témoignage de l'amitié qui l'unissait à ce dernier maître. A cette période appartient l'exquise petite médaille ou plutôt la monnaie représentant d'un côté Jean-Galéas Sforza, de l'autre son oncle Ludovic. Par la délicatesse du modelé, la distinction, le charme, cette pièce laisse bien loin derrière elle toutes les productions analogues du quinzième siècle, et notamment la médaille de Galéas-Marie, dont on fait honneur à Caradosso, mais qui nous semble d'une facture trop froide et trop sèche pour pouvoir lui être attribuée avec quelque vraisemblance. La médaille de Jean-Galéas est plus qu'un portrait : c'est un de ces types d'une beauté accomplie, comparable aux adolescents de Léonard de Vinci. Caradosso, d'ailleurs, nous l'avons déjà fait remarquer, procède tout autrement que ses prédécesseurs, les Pisanello, les Matteo de' Pasti, les Guaccialotti : autant la facture de ceux-ci est large, autant la sienne est délicate et précieuse; le sculpteur y cède constamment le pas à l'orfèvre (1).

Sculpteur, Caradosso l'était cependant, et dans la plus haute acception du terme : ses contemporains sont unanimes sur ce point. On considère comme son premier essai dans cet art, dont l'orfèvrerie et la gravure en médailles ne sont que des ramifications, l'importante *Déposition de croix*, en terre cuite coloriée et dorée, conservée dans une des chapelles de San-Satiro, à Milan. Cet ouvrage comprend treize figures en ronde bosse : à gauche, saint Jean, debout, les mains jointes, livré à sa douleur; derrière lui, Joseph d'Arimathie, éploré, la tête appuyée sur une de ses mains; ce personnage vénérable se reconnaît à son turban. Au centre, le Christ

(1) Le lecteur trouvera des détails plus complets sur la biographie de ce maître dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* (1883, livraisons de mai et de juin), et dans notre travail intitulé : *l'Atelier monétaire de Rome*; Paris, 1884.

nu, étendu sur les genoux de sa mère évanouie ; deux disciples, un homme et une femme, soutiennent le corps du divin supplicié, tandis qu'une autre



Étude de têtes. Par Léonard de Vinci (1).

femme soutient la tête de la Vierge. Plus loin, des spectateurs donnant un libre essor à leur douleur ou à leur indignation. L'énergie, on pourrait

(1) D'après l'ouvrage récemment consacré à Léonard, par M. J.-P. Richter.

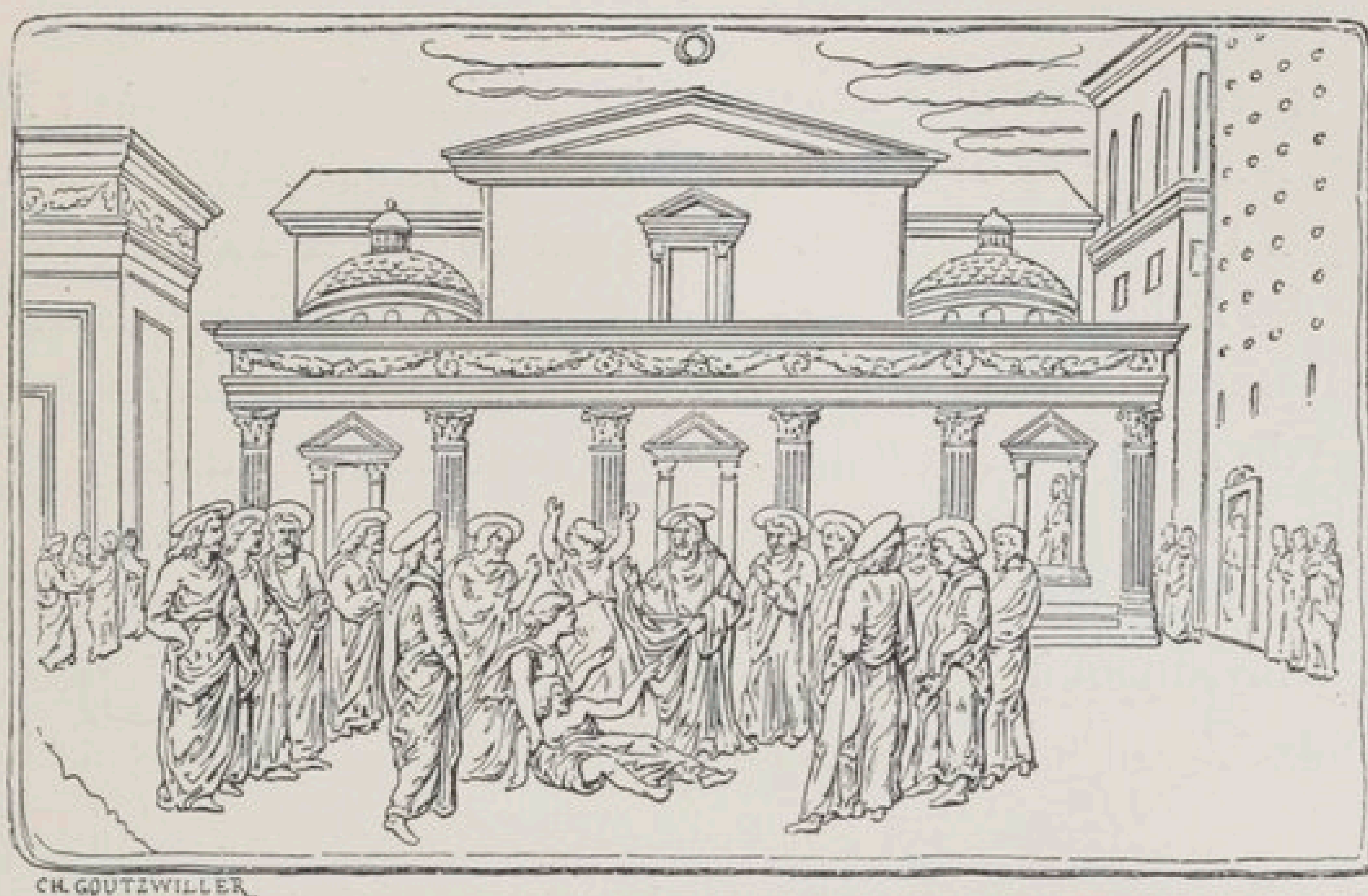
presque dire l'exagération de l'expression, tel est, en effet, le trait distinctif du Calvaire de Milan. Ce n'est pas la douleur muette ou la plainte résignée si admirablement rendues par le Pérugin dans sa *Déposition de croix* du palais Pitti : ces bouches ouvertes, ces têtes grimaçantes, à l'exception de la tête de la Vierge, qui est d'une beauté parfaite, font plutôt penser aux maîtres de l'École de Padoue, tandis que dans les draperies si dures et si anguleuses, on reconnaît l'influence d'autres représentants des écoles septentrionales, notamment des fameux sculpteurs de la Chartreuse de Pavie, les Mantegazza.

Une petite plaquette qui fait partie de la collection de M. Gustave Dreyfus et dans laquelle son possesseur a immédiatement reconnu une œuvre de Caradosso, nous offre, à côté des qualités les plus caractéristiques du maître milanais, — harmonie du groupement, noblesse de l'architecture, évidemment inspirée de Bramante, fini extrême, — quelques-uns de ces accents du terroir, de ces duretés que nous avons constatées dans la *Déposition de croix*. Les draperies surtout, encore assez anguleuses, témoignent de l'influence des Mantegazza. Caradosso a donc traversé une période de tâtonnements, avant d'atteindre à la pureté de style qui devint dans la suite sa maîtresse qualité.

Le petit baptistère de San Satiro, une des merveilles enfantées à Milan par le génie de Bramante, est orné de bas-reliefs que l'on attribue, avec la plus grande vraisemblance, à Caradosso. Celui-ci a orné la frise, surmontant la rangée d'arcades inférieure, de génies nus faisant de la musique ou folâtrant (voy. la gravure de la page 77). Du milieu de ces bas-reliefs, qui sont au nombre de huit, correspondant aux huit côtés de l'édicule, émergent des têtes ou bustes en haut relief (en terre cuite bronzée). Ces bustes semblent reproduire les traits de compatriotes ou d'amis de l'artiste ; dans l'un, M. de Geymüller a cru reconnaître le portrait de Bramante, dans l'autre, celui de Caradosso lui-même.

Ludovic le More, attentif, au milieu des troubles les plus graves, à l'accroissement de ses collections, envoya Caradosso à Florence, après l'expulsion des Médicis, avec mission de conquérir les principaux joyaux de leur musée. Nous avons vu que l'artiste échoua. Lorsque Ludovic, à son tour, dut quitter sa patrie, son orfèvre favori alla s'établir à Rome, où il eut l'honneur de servir deux Mécènes illustres, Jules II et Léon X.

Les orfèvres milanais, tout comme leurs confrères les armuriers, étaient dès lors en possession d'une réputation solidement établie; on le voit par la commande de « Quadretti d'ariento » faite dans leur ville, vers 1459, par un membre de la famille des Médicis (1). Un émule de Caradosso, Daniel Arcioni ou Arzoni, excellait surtout dans l'émaillerie (2). Grâce aux leçons de ces deux maîtres éminents, leurs compatriotes purent, au siècle suivant, former à Rome une colonie florissante et y imposer, littéralement, le goût de leur province.



Un Miracle du Christ. Plaquette de Caradosso. (Collection de M. G. Dreyfus).

La glyptique comptait également un représentant des plus distingués à la cour de Ludovic, Domenico de Milan, surnommé de' Cammei, à cause de son habileté dans le travail des camées. Cet artiste grava le portrait de son maître sur un rubis balais de la grandeur d'un jule. On s'accorde à lui faire en outre honneur d'un onyx de la Galerie des Offices, représentant Ludovic, en buste et en profil (3).

La broderie milanaise parvint de son côté à un grand degré de perfection. L'habileté de ses représentants était célébrée en prose et en vers (4).

Quant à la tapisserie, si florissante à Mantoue, à Ferrare, à Florence,

(1) Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 364.

(2) Voy. le travail de M. Piot, dans le *Cabinet de l'Amateur*, 1862-1863, p. 41, 46-48.

(3) Vasari, éd. Lemonnier, t. IX, p. 238.

(4) D'Adda, *Lodovico Maria Sforza e il Convento di Santa Maria delle Grazie*, p. 6, 7.

elle ne jeta jamais de racines profondes dans les États milanais. Les Sforza aussi bien que les Visconti trouvaient plus commode d'acquérir au dehors des tentures toutes faites (1).

Les Trivulce, plus magnifiques en ce point que les Sforza, ont eu l'honneur d'attacher leur nom à l'important atelier établi à Vigevano sous la direction du tapissier milanais Benedetto. Douze tentures superbes, aujourd'hui encore conservées au palais Trivulce, à Milan, proclament le talent décoratif du peintre qui en a composé les cartons, Bramantino Suardi, et l'habileté des tapissiers qui les ont interprétés.

Pour achever de montrer dans combien de directions s'exerçait l'activité du More, il nous reste à signaler les encouragements spéciaux prodigués à la musique. De bonne heure les Sforza s'étaient piqués d'avoir la meilleure chapelle de l'Italie. Nous avons mentionné plus haut les libéralités de Galéas-Marie envers un chanteur. En 1476, les traitements des *cantori* figurent dans le budget du duché pour la somme considérable de 5,000 ducats (2). Ludovic, fidèle aux traditions de sa famille, fonda à Milan une école de musique, et à Pavie une chaire de musique qu'il confia à Franchini Gafori ou Gafurio (3). L'invention, à Milan, de la typographie musicale et plusieurs dédicaces d'ouvrages théoriques attestent l'efficacité des encouragements du More.

Dans ses essais sur la Renaissance italienne, M. Symonds rappelle le titre d'une des meilleures tragédies de Webster, *the White Devil of Italy*, le Démon blanc d'Italie : « Un démon blanc, une fille radieuse du péché et de la mort, tenant dans ses mains le fruit de la connaissance du bien et du mal, et invitant les nations à y goûter : c'est sous ces traits que l'Italie a frappé l'imagination des hommes du seizième siècle. Elle avait les qualités de la femme, ils avaient celles de l'homme; mais elle pouvait enseigner et ils furent forcés d'apprendre; elle leur donna le plaisir, ils lui apportèrent la force. Le fruit de son union avec les nations fut l'esprit de la civilisation moderne, le génie de l'âge dans lequel nous vivons (4). »

(1) Voy. mon *Histoire de la Tapisserie en Italie*, p. 11, 44, 45, et *le Courrier de l'Art*, du 24 mai 1883.

(2) *Archivio storico lombardo*, 1878, t. V, p. 130-134.

(3) Argelati, t. I, p. XXXIX, DIII, DXIV; Tiraboschi, t. VI, p. 633 et suiv., et *Archivio storico lombardo*, t. V, p. 511.

(4) *The age of the despots*, p. 508.



Le Mois d'octobre. Tapisserie de l'atelier de Vigevano. (Collection de M. le marquis Trivulce, à Milan.)

La corruption savante et délicate d'un Ludovic le More, cet ardent amour de la science et de l'art se mêlant à une ambition effrénée, ce mélange de vertus et de vices, durent plus d'une fois hanter l'esprit de nos compatriotes, les compagnons de Charles VIII, sous les traits du « White Devil of Italy ».

LE PIÉMONT ET GÊNES.

Dans l'histoire de la Renaissance, les Milanais occupent une situation intermédiaire entre leurs voisins de l'Est, Padouans, Véronais, Vicentins, Trévisans, champions ardents du progrès, et les populations, pauvres, rudes, ignorantes, du Montferrat, du Piémont et de la Savoie. Tributaires des premiers, ils s'efforceront de servir d'initiateurs aux autres, tâche particulièrement ingrate, car, où la Renaissance ne correspondait pas à un besoin intime, elle n'avait aucune chance de vivre et de prospérer.

Le trait dominant des marquis de Montferrat et des ducs de Savoie est une sorte de luxe lourd et sans grandeur. Les joyaux d'une part, les tapisseries de l'autre, tel est à leurs yeux l'idéal de la magnificence. Amédée VIII, duc de Savoie, élu antipape, fait placer sur sa tiare pour 40,000 ducats de pierreries; il emprunte à son fils sa bonne et solide vaisselle d'or et d'argent, ses tapisseries représentant l'*Histoire de Clovis*, celle de *Charlemagne*, et aussi celle de *Thésée*, ainsi qu'un choix de missels, d'antiphonaires et de psautiers (1).

Chez les marquis de Montferrat, dans leur château de Casal, le *Vergier d'honneur* signale la profusion des tentures et des tapisseries :

Pas n'y avoit garde menger, cuysines
Où il n'y eust quelques tapiz notables;
Qui plus fort est, tapisseries fines
On avoit pris pour tendre les estables.

Il ne fallut rien moins que l'adresse et l'insistance de Philelphe pour arracher au marquis Jean III un témoignage d'intérêt en faveur des lettres : à

(1) V. Promis, *Inventaire ... des meubles, ornements religieux, vaisselle, tapisseries, etc., empruntés par le pape Félix V à l'hôtel de la maison de Savoie;* Chambéry; s. d. — Voy. d'autres détails dans Vayra, *le Lettere e le arti alla corte di Savoia nel secolo XV;* Turin, 1883.

en juger par ses remercîments, l'humaniste reçut de ce prince quelque cadeau d'argent (1). Quant à l'Université fondée à Turin, en 1405, le plus bel éloge qu'on puisse lui accorder est de dire qu'elle a fait tomber l'université rivale de Verceil.

Est-il nécessaire d'ajouter, après ce préambule, que l'histoire des idées et des formes nouvelles dans ces régions n'offre qu'un médiocre intérêt pendant l'époque que nous étudions. Les architectes s'y entendaient mieux à fortifier des citadelles qu'à bâtir des églises ou des palais; leur talent, comme ingénieurs militaires, valut à Marino da Pinerolo, à Giannino da Vigone, à Freylino de Mercadillo da Chieri, l'honneur d'être engagés au service des Milanais et des Florentins (2). Aussi fut-ce à un étranger que les Turinois s'adressèrent, en 1492, pour orner leur cathédrale d'une façade. Le Florentin Meo del Caprino (et non Baccio Pontelli), longtemps fixé à Rome, est l'auteur de cet ouvrage, qui ressemble fort à la façade de l'église Saint-Marie du Peuple. Peut-être est-ce à lui également qu'il faut attribuer la construction de l'église de Monte Capuccino, près de Turin, qui a jusqu'ici figuré sous le nom de Baccio Pontelli.

Dans la peinture, parmi les maîtres indigènes, reconnaissables à la lourdeur du dessin, mais aussi à la vigueur du coloris, deux seulement méritent d'être cités, Macrino d'Alba, dont le plus ancien ouvrage connu, la *Vierge entre deux saints,* avec la *Résurrection,* se trouve à la chartreuse de Pavie (1496), et Defendente de Ferrari, de Chivasso, artiste heurté, inégal, mais dont les figures sont pleines de caractère (3). Parmi les peintres étrangers, nous ne trouvons guère que des représentants de l'École lombarde, les Carcano de Milan, les Oldoni, également de Milan, Cristoforo Moretti, de Crémone, tous fixés à Verceil (4). Dans cette ville, qu'il quitta vers 1498 et qu'il semble n'avoir pas revue, faisait alors ses premières armes l'artiste qui porta si haut la gloire de sa patrie, le brillant et séduisant peintre de Monte Oliveto Maggiore, des églises de Sienne, de la Farnésine, Giovanni Antonio Bazzi, surnommé le Soddoma.

(1) Voigt, t. I, p. 534.

(2) C. Promis, *Gl' ingegneri militari... in Piemonte;* Turin, 1871, p. 12, 13, 15.

(3) M. Lübke a consacré une étude consciencieuse à la primitive École du Piémont dans son *Histoire de la Peinture italienne* (en allemand), t. I, p. 501-509. Sur Defendente de Ferrari, voyez les articles de M. le baron Gamba, dans l'*Art,* 1878, t. I, p. 174 et suiv. Defendente appartient d'ailleurs déjà plutôt au seizième siècle.

(4) Colombo, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi;* Verceil, 1883, passim.

Beaucoup d'artistes et peu d'art, une grande magnificence et une



Façade de la cathédrale de Turin.

grande indécision, tel est le caractère de la première Renaissance dans la Ligurie. Pas plus que Pise, l'antique rivale de son commerce, pas plus que

Naples, dont le golfe le dispute en beauté au sien, Gênes n'a eu la gloire de donner naissance à une école distincte, du moins pendant le quinzième siècle. A ne consulter que les listes d'artistes dressées avec tant de soin par MM. Alizeri et Santo Varni, on pourrait croire que durant cet âge béni, où le talent éclatait partout, les compatriotes de Christophe Colomb n'avaient rien à envier aux Florentins, aux Ombriens, aux Padouans, aux Milanais. Ne comptaient-ils pas une légion d'architectes, de sculpteurs, de peintres, d'orfèvres, de brodeurs, d'artistes en marqueterie! La piété ou la gloriole ne s'appliquait-elle pas sans relâche à élever des chapelles ou des palais, à les remplir des plus riches ornements! Pour tirer parti de pareilles ressources, il ne manquait qu'un peu de recueillement, — comment Gênes aurait-elle pu goûter ce trésor au milieu des incessantes discordes entre les Adorno, les Fregoso, les Fiesque, les Grimaldi, les Doria! — une préparation plus complète, et un idéal plus élevé.

On verra, dans tout le cours de ce travail, l'action des archéologues précéder et déterminer celle des artistes. Gênes ne laissait pas que de compter quelques collections pendant la première moitié du quinzième siècle; celles d'Andreolo Giustiniani, d'Élien Spinola, peut-être aussi de François Spinola, jouissaient d'une certaine notoriété; elles pouvaient à la rigueur offrir aux artistes des modèles intéressants (1). Mais ces tentatives ne se généralisèrent pas; il n'est même pas certain qu'elles aient persisté au delà du milieu du siècle. Dans les lettres, l'attitude de cette cité n'est pas moins effacée; l'humanisme eut toutes les peines du monde à y prendre racine (2). Un des rares écrivains génois qui réussirent à se faire un nom, Bartolommeo Facius ou Fazio, dut chercher fortune au loin.

En matière d'art les Génois semblent avoir eu conscience de leur infériorité, quoiqu'ils n'aient pas fait un effort sérieux pour atteindre au niveau de leurs voisins. A tout instant ils retournaient aux artistes du dehors : avaient-ils besoin d'architectes et de sculpteurs, c'est aux Toscans qu'ils s'adressaient; pour la peinture, ils faisaient de préférence appel aux Lombards et aux Flamands. Le plus éminent des disciples de Donatello, Michelozzo, était représenté dans leur capitale par des marbres et des bron-

(1) Voy. Cyriaque d'Ancône, *Itinerarium*, p. 17, 18; le Pogge, *Opera*, éd. de 1538, p. 139; Fazio, *de Viris illustribus*, p. 54.
(2) Voy. Voigt, t. I, p. 445-446.



Saint Georges vainqueur du dragon. Bas-relief de la place San Matteo, à Gênes.

zes (1). Un sculpteur de Pietrasanta, ce poste avancé de l'École florentine, Leonardo Ricomanno, y exerça, à partir de 1452, une influence plus durable; on lui attribue entre autres l'exécution du bas-relief commandé par un Doria pour la décoration de son palais de la place San Matteo (2). Vers 1490, le célèbre sculpteur lucquois Matteo Civitale orna de statues la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, dans la cathédrale de Saint-Laurent; un autre Toscan, Andrea Sansovino, termina ce travail. Ce sont des Toscans également, Donato Benti, de Pietrasanta, et Benedetto de Rovezzano, qui sculptèrent, en 1499, la tribune (la cantoria) de l'église Saint-Étienne (3), et exécutèrent plusieurs autres ouvrages importants, notamment le tombeau des ducs d'Orléans, à Saint-Denis. Pendant ce temps, Giuliano da San Gallo faisait connaître les principes de la Renaissance à Savone, au service des della Rovere.

Dans la peinture, nous l'avons dit, Gênes était partagée entre l'influence des Lombards et celle des Flamands. Foppa, de Motti de Milan, Boccacci de Crémone, Mazzone d'Alexandrie, Braccesco, élève de Mantegna, tels sont les noms des artistes qui y ont laissé des ouvrages (4). Parmi les maîtres de la région on ne cite que le Niçois Brea. Vis-à-vis des Flandres, Gênes a joué le même rôle que Venise vis-à-vis de l'Orient. C'est sur la plage incomparable de la Rivière que les artistes flamands débarquaient de préférence; plus d'un s'y fixa et y fit fortune : le maître de la *Mort de la Vierge*, au seizième siècle, van Dyck, au dix-septième, n'eurent garde d'oublier cette tradition séculaire.

Les noms de plusieurs peintres flamands fixés à Gênes, à l'époque de la première Renaissance, sont parvenus jusqu'à nous. En 1408 nous y trouvons Alexandre de Bruges, en 1451 Juste d'Allemagne, en 1477 Conrad d'Allemagne (5). Gênes possédait, en outre, le fameux tableau de Roger van der Weyden, une Femme sortant du bain (6).

Le principal ouvrage laissé à Gênes par l'hôte mystérieux qui signait Justus de Allemagna, existe encore; il mérite un examen approfondi. Dans

(1) Vasari, éd. Milanesi, t. II, p. 449.

(2) Alizeri, *Guida illustrata... per la città di Genova;* Gênes, 1875, p. 103, et *Notizie de' Professori del disegno in Liguria*, t. V, 1877, p. 10.

(3) Santo Varni, *Donato Benci e Benedetto fiorentino;* Gênes, 1869.

(4) Alizeri, *Guida illustrata*, p. XL.

(5) Alizeri, *Notizie de' Professori del disegno in Liguria*, t. I, p. 219, 225.

(6) Fazio, *de Viris illustribus*, p. 48.

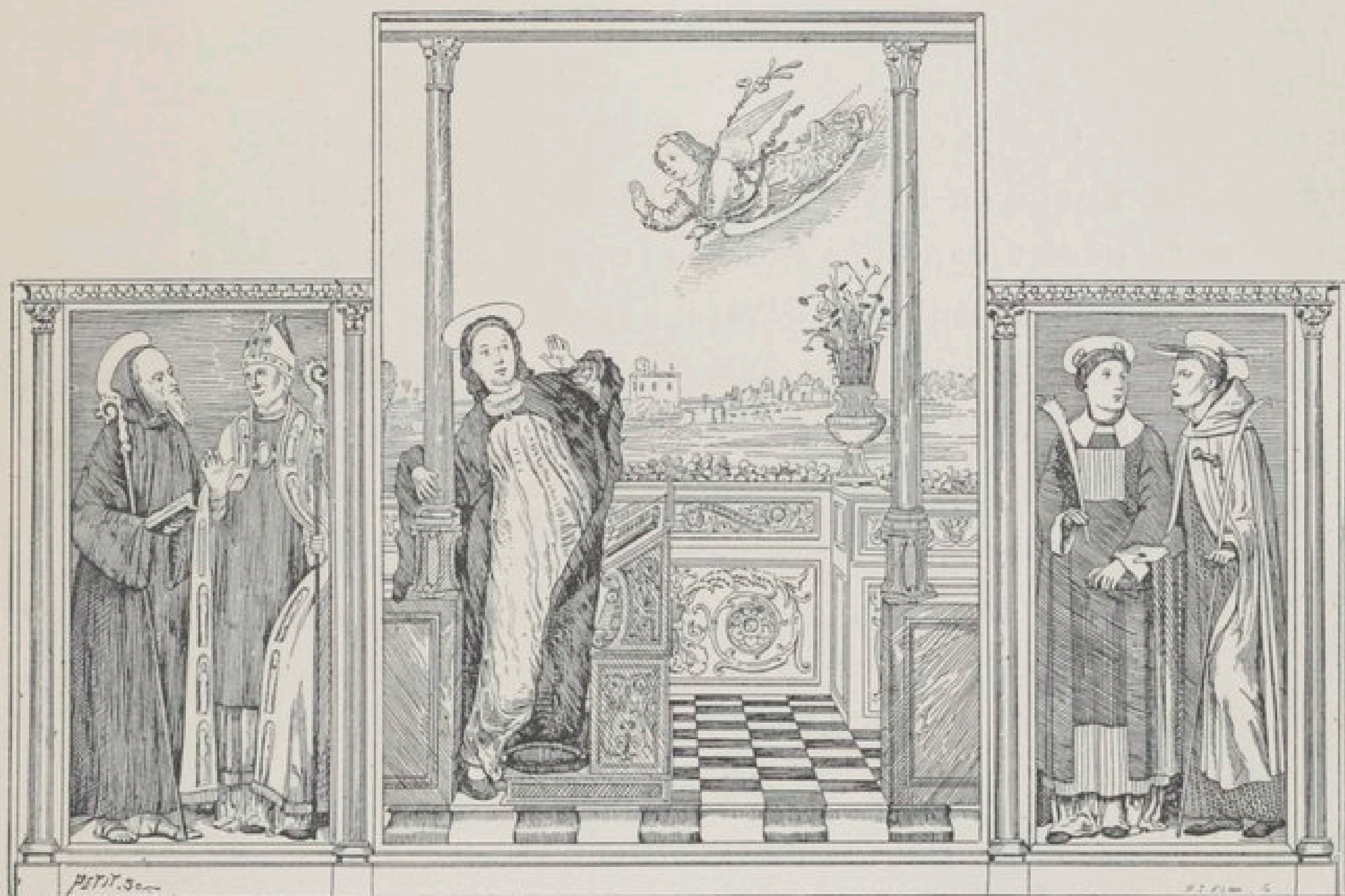
le vieux couvent de Santa Maria di Castello, situé sur un des points les plus escarpés et dans un des quartiers les plus sinueux de l'ancienne ville, une petite loge ouverte, d'où le regard découvre la mer, nous offre, derrière un vitrage, une fresque semi-circulaire représentant l'*Annonciation :* c'est le chef-d'œuvre de Juste. La Vierge (assise, les mains croisées) se distingue par la richesse de sa toilette, — robe brodée d'or, manteau bleu, doigts chargés de bagues, — autant que par l'irrégularité de sa physionomie : cheveux blonds, sourcils à peine indiqués, yeux en amande, bouche petite, teint pâle. Le costume de l'ange témoigne d'une égale recherche; sur sa tunique blanche est jeté un manteau couvert de broderies (on y distingue quatre apôtres, parmi lesquels Saint Pierre, d'ailleurs à moitié repeint). Quant à sa figure et à son attitude, on y découvre des réminiscences fâcheuses à côté d'efforts très réels, — le mouvement par lequel il lève la main est plein d'ampleur et d'éloquence, — l'oreille, recroquevillée, trahit l'éducation première de l'artiste; il en est de même du pied nu; le modelé général n'est exempt ni de lourdeur, ni de grossièreté. La figure de Dieu le Père, grave et majestueuse, prête moins à la critique : elle complète cette composition intéressante, dans laquelle Juste laisse percer au grand jour son désir d'élargir sa manière, d'ennoblir son style.

La lutte entre les influences diverses auxquelles obéissait l'artiste est aussi sensible dans les détails que dans l'ensemble. Les petites scènes du fond, la *Visitation,* la *Fuite en Égypte,* la *Vierge adorant l'Enfant,* rappellent par leur fini, ainsi que par leurs tons verts et jaunes, les miniatures dont les enlumineurs franco-flamands ornaient les missels. En revanche, les assises de pierres blanches et noires, derrière la Vierge, sont empruntées à l'Italie; à Gênes même une foule de monuments offrent cette disposition. Le bassin de cuivre est également d'origine italienne, tandis que le vase de grès grisâtre, à ornements bleus, avec la fleur de lis obligatoire, nous ramène dans les Flandres. C'est aussi sous l'inspiration des écoles de son pays que Juste a multiplié à ce point les accessoires, tels que l'armoire garnie de livres, dont l'un porte le titre de « glosa », la boîte remplie de broches chargées de laines, etc., etc.

Mais c'est dans le coloris qu'éclatent le plus nettement et les efforts et l'inexpérience de ce Flamand qui cherche à s'italianiser. Malgré les restaurations qu'a subies la fresque, on s'aperçoit du premier coup d'œil que Juste s'essaie dans un procédé nouveau pour lui : en renonçant à la peinture à

l'huile, il a du coup renoncé à la vivacité et à la chaleur de coloris qui distinguent ses compatriotes; on constate notamment l'absence de ces beaux tons rouges, si profonds, si lumineux, propres aux van Eyck.

Notre gravure reproduit un tableau du Louvre, acheté à Gênes, et qui provient incontestablement aussi de la main de Juste d'Allemagne. L'artiste a fait des progrès dans l'intervalle; il s'est assimilé les principes généraux de la Renaissance; un peu plus de noblesse dans les têtes, un peu moins d'or dans les ornements, et on le prendrait pour un Italien pur sang.



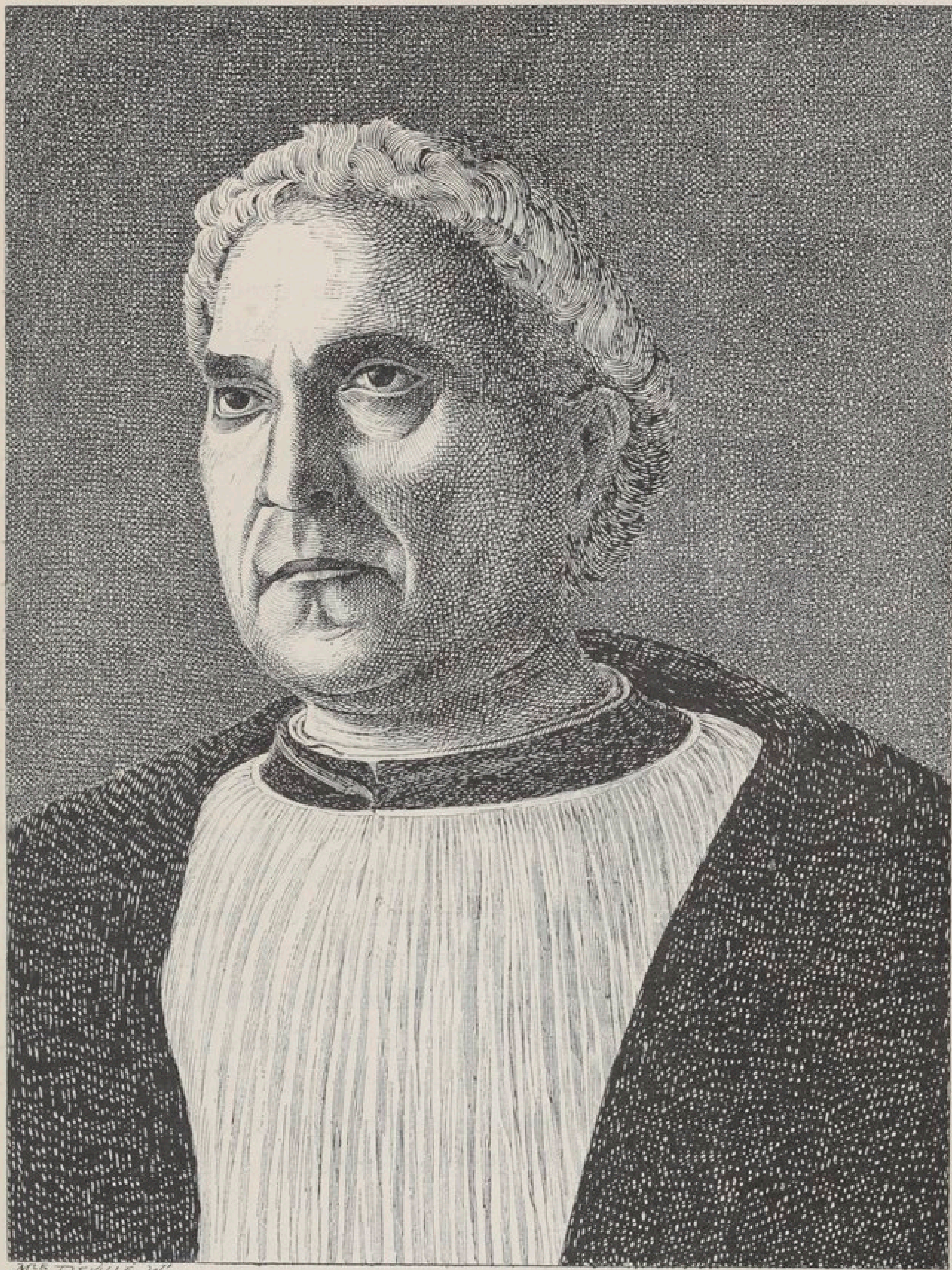
L'Annonciation. Par Juste d'Allemagne. Musée du Louvre.

CHAPITRE III.

Padoue et Vérone. — Influence de Pétrarque. — Pisanello
Jacopo Bellini. — Mantegna.

Quelle contradiction étrange entre l'histoire politique de Padoue, de Vérone, et leur rôle artistique! Quand une cité a été opprimée, bouleversée, ruinée, un siècle durant, par des tyrans s'appelant les Carrare ou les della Scala, qu'elle a été par surcroît déchirée par les haines de famille, auxquelles les Capulets et les Montaigus ont attaché leur nom, puis, pendant le siècle suivant, tour à tour conquise et perdue, reconquise et perdue à nouveau par les ducs de Milan et les doges de Venise, saurait-elle accorder une place aux jouissances désintéressées de l'esprit? Les plus nobles facultés ne sombreront-

elles pas fatalement dans le conflit de tant de passions odieuses? Eh bien,



Portrait du cardinal Scarampi. Par Andrea Mantegna. Musée de Berlin.

ce miracle d'avoir planté sur un volcan l'arbre de la Renaissance, de lui avoir fait porter les fruits les plus savoureux, a été opéré par l'ardent ami

de l'antiquité, le chaud patriote qui, en plein quatorzième siècle, travaillait à relever l'Italie de ses ruines, et, invoquant l'ombre des Scipions, de Brutus, de Fabricius, leur montrait Rome redevenue capitale de l'univers :

O grandi Scipioni, o fedel Bruto,
... Roma mia sarà ancor bella.

Fixé à Arqua, aux portes de Padoue, Pétrarque, depuis longtemps l'objet de la vénération universelle, ressuscitait aux yeux de l'Europe éblouie les trésors, non seulement de la littérature, mais encore de l'art antique. Dès son séjour à Avignon, l'illustre humaniste s'était livré à des recherches spéciales sur les représentations des divinités de l'Olympe. Dans son *Reductorium morale,* composé entre 1320 et 1340, Pierre Bersuire proclame les obligations qu'il a contractées de ce chef envers le père de l'humanisme (1). Bientôt les amis, les voisins de Pétrarque, entraînés par son exemple, commencent à rechercher les restes de l'antiquité, monnaies, statues, bas-reliefs, pierres gravées. Un habitant de Trévise, Olivier Forzetta, nous entretient, sous la date de 1337 (ainsi avant l'établissement définitif de Pétrarque dans la haute Italie), de la composition de son cabinet. Pétrarque lui-même réunit une petite collection de médailles impériales, tandis que son ami Lombardo della Seta fait venir de Florence une statue antique, trouvée dans la maison des Brunelleschi, et que son autre ami, le fameux médecin Giovanni Dondi, étudie et mesure les monuments de Rome. Quelques artistes semblent avoir partagé cette admiration; Dondi nous parle d'un sculpteur contemporain « ab admiratione monumentorum veterum in stuporem abreptus (2). » Jacques Carrare lui-même donna l'ordre de nettoyer avec soin et d'exposer honorablement dans l'église Sainte-Justine la pierre tombale de l'affranchi T. Livius, que l'on découvrit sous son règne, s'imaginant avoir affaire au tombeau de l'illustre historien padouan (3).

(1) « Sed antequam ad fabulas descendam, primo de formis et figuris deorum aliqua dicam. Verumtamen quia deorum ipsorum imagines scriptas vel depictas alicubi non potui reperire, necesse habui consulere venerabilem virum Franciscum de Petraco (*sic*)... qui præfatas imagines in quodam opere suo eleganti metro describit. » (Hauréau, *Mémoire sur un commentaire des Métamorphoses d'Ovide,* p. 3, 4.)

(2) Voyez ces divers témoignages dans mes *Précurseurs de la Renaissance,* p. 35-40.

(3) Voigt, t. I, p. 439.

L'influence de Pétrarque et de Lombardo della Seta ne se manifeste pas moins dans la décoration de la *Sala dei Giganti,* à Padoue : Altichieri y peignit le *Siège de Jérusalem,* d'après Josèphe; Jacopo Davanzi y représenta, d'après leurs indications, la *Captivité de Jugurtha* et le *Triomphe de Marius,* et Guarienti les *Douze Césars* et leurs hauts faits (1). Guarienti orna en outre l'église des Eremitani de représentations des *Planètes.* Antérieurement Giotto, dans une des fresques de la « Madonna dell' Arena », le *Christ chassant les vendeurs du temple,* avait figuré sur le portique du sanctuaire, deux des chevaux de bronze de Venise.

Tout ceci, répétons-le, se passait au quatorzième siècle. Au siècle suivant, l'admiration pour l'antiquité dégénéra chez les Padouans en véritable frénésie.





Le cardinal Scarampi, d'après une médaille.

Lors de la découverte, en 1413, d'un cercueil de plomb que l'on croyait contenir les restes de Tite-Live, les étudiants dérobèrent, comme des reliques, les dents du squelette, et le gouvernement décida par acclamation l'érection d'un mausolée. Plus tard, à l'occasion d'une fête, on plaça un mannequin représentant Jupiter sur le modèle en bois du cheval de Donatello (2). Ce fut aussi un habitant de Padoue, le médecin Giovanni Marcanova, collectionneur diligent de manuscrits, d'inscriptions et de monuments figurés, qui publia, en 1465, un des plus anciens traités « de antiquitatibus (3) ». Vers la même époque, un autre Padouan, le cardinal Louis Scarampi, un des protecteurs de Mantegna, recherchait avec avidité les chefs-d'œuvre de l'art antique (4).

Des symptômes analogues, mais affaiblis, se manifestent à Vérone. Dans

(1) Voy. l'*Anonyme* de Morelli, éd. Frizzoni, p. 78, 79, et l'*Histoire de la Peinture en Italie* de MM. Crowe et Cavalcaselle, éd. all., t. II, p. 405.

(2) Perkins, *les Sculpteurs italiens,* t. I, p. 187.

(3) Voigt, t. I, p. 440, 442.

(4) *Les Arts à la cour des Papes,* t. II, p. 177-178.

le dernier tiers du quatorzième siècle, cette ville donne à l'humanisme le célèbre Guarino; plus tard un essaim d'architectes habiles, Fra Giocondo en tête, se forme à l'ombre de son vénérable amphithéâtre. C'est à Vérone que Pisanello retrouve, avant 1440, l'art du médailleur, si intimement lié à l'étude de l'antiquité romaine. Le disciple du Pisan, Matteo de' Pasti, est également originaire de Vérone; Giovanni Boldu est Vénitien; Vellano, Padouan, de même que Guidizani; Mantoue donne le jour à Cristoforo di Geremia, à Meliolus, à Sperandio; Milan à Amadeo et à Pietro; la Dalmatie à Paul de Raguse et à François de Laurana. A Florence, au contraire, les médailleurs n'apparaissent que vers 1460 (1).

L'étude des ouvrages du Pisan mérite de nous arrêter. Ce qui reste de ses peintures est peu de chose, et ne suffit pas pour expliquer l'admiration de ses contemporains. Mais nous possédons, outre ses médailles, les dessins du fameux recueil Vallardi, au musée du Louvre, dessins qui, jusqu'à ces dernières années, ont passé pour être de la main de Léonard de Vinci, erreur excusable, car ils sont de tout point dignes d'un tel maître. Les qualités qui éclatent dans ces esquisses rapides, tracées à la plume ou à la pointe d'argent et parfois relevées de couleurs, sont bien faites pour surprendre; on y admire l'ingénuité de l'observation unie à une extrême liberté de facture, l'art de mettre en saillie par quelques traits d'une extrême sobriété le caractère distinctif des choses, des animaux, des hommes, en un mot le réalisme dans ce qu'il a de plus primesautier et de plus fécond.

Longtemps, frappé de certaines analogies entre la manière de procéder de Vittore Pisano et de Piero della Francesca, j'ai cherché quelle chaîne mystérieuse pouvait unir le maître de Vérone à celui de Borgo San Sepolcro. Vasari parle des leçons que le Pisan reçut d'Andrea del Castagno; il donne d'autre part pour maître à Piero le collaborateur d'Andrea, Domenico Veneziano. Mais cette piste doit être abandonnée : un simple rapprochement de dates suffit à établir que Pisanello n'a pu étudier chez Andrea del Castagno. Par contre, la plus ancienne médaille du Pisan, à date certaine, étant de 1439, on pourrait à la rigueur admettre qu'il a subi l'influence des artistes florentins de passage dès cette époque dans la haute Italie. Milan avait reçu la visite de Brunellesco en 1422 ou 1423 et, de nouveau, entre les années 1431 et 1436; Castiglione d'Olona celle de Masolino entre 1420 et

(1) Voy. *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 43.



La Vierge, saint Antoine et saint Georges. Par Pisanello. Galerie nationale de Londres.

1435; Padoue celle de Fra Filippo Lippi en 1434. Mais n'est-il pas plus naturel de supposer que Pisanello avait puisé à la source même de la Renaissance, à Rome, où nous le trouvons fixé à partir de 1431?

Pisanello s'est essayé plusieurs fois dans l'interprétation de l'antique. Un dessin du musée du Louvre nous montre un homme nu brandissant une



Scène mythologique. Dessin de Pisanello. Musée du Louvre.

massue contre une femme très peu vêtue, dont les cheveux sont relevés à la mode romaine. Un autre dessin, au musée de Berlin, représente d'un côté deux femmes copiées d'après l'antique; de l'autre une divinité couchée, nue jusqu'à la ceinture, et tenant une corne d'abondance; près d'elle un Éros nu, debout, les jambes croisées, appuyé sur un arc. L'amour de la vérité me force à déclarer que ces tentatives révèlent une main peu familiarisée avec l'interprétation soit des formes, soit des idées propres à l'art grec ou romain.



La Vierge avec l'Enfant Jésus. Par Gregorio Schiavone. Musée du Louvre.

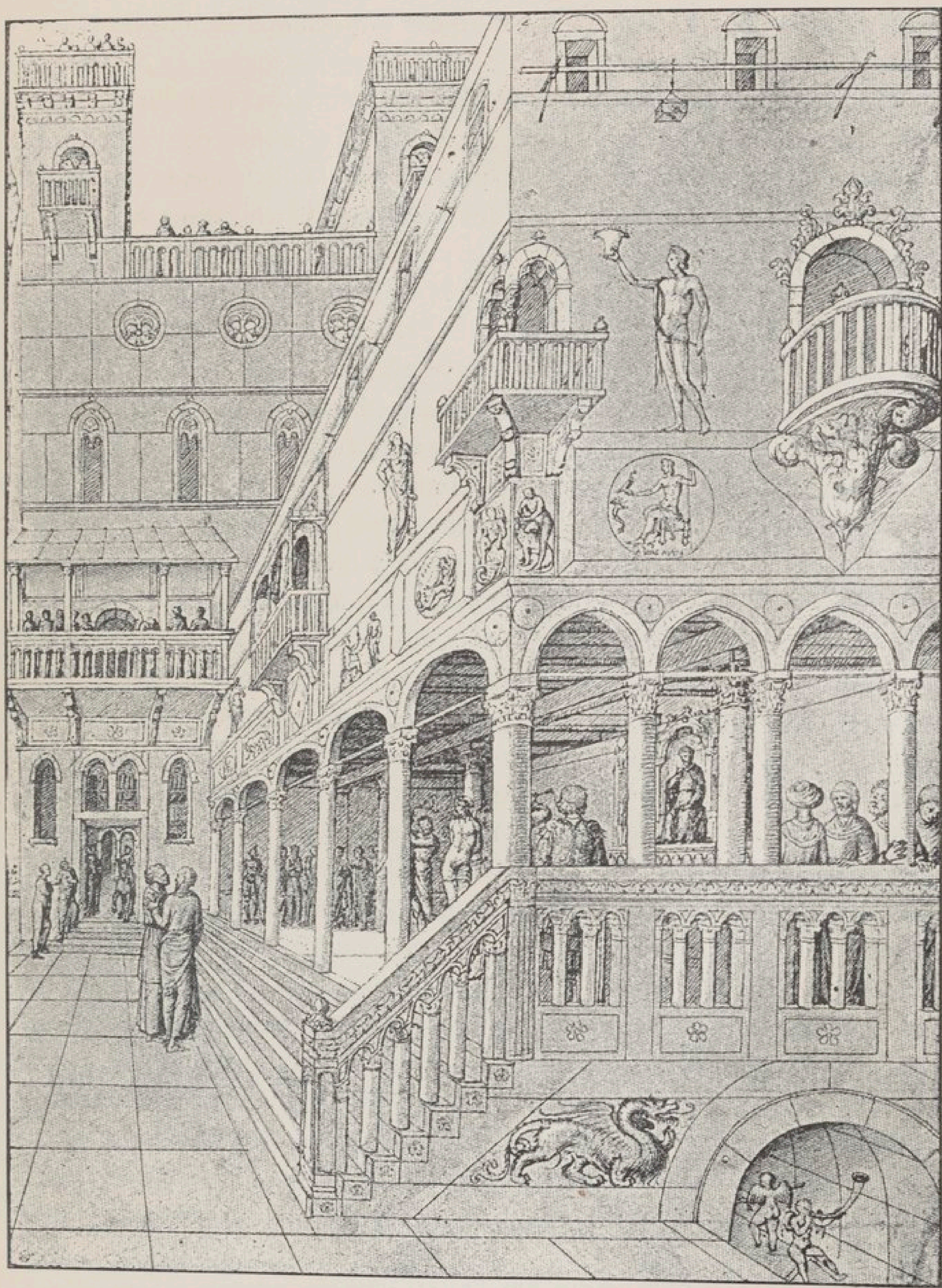
Comme ses émules florentins, Pisanello s'est fait le missionnaire de la Renaissance à travers l'Italie; il a colporté ses doctrines, c'est-à-dire son réalisme, du nord au midi, de Vérone à Mantoue, de Pavie à Venise, de Rome à Naples.

Il est temps de retourner à Padoue. La Renaissance y est à ce moment moins avancée qu'à Vérone au point de vue de l'interprétation de la nature, plus avancée si l'on s'attache à l'étude de l'antique. Son représentant le plus connu, le Squarcione, y impose à ses innombrables élèves l'étude de l'antique sous toutes ses formes; il fonde un véritable musée de modèles. Mais ce maître, que l'on s'accorde à représenter comme la médiocrité même, était-il capable d'entrer bien avant dans l'esprit de ces chefs-d'œuvre, ne traitait-il pas plutôt l'antiquité en archéologue qu'en artiste? Quoi qu'il en soit, le fait même de l'existence, à Padoue, vers le milieu du quinzième siècle, d'une école vouée au culte de l'antique, prouve à quel point les leçons de Pétrarque avaient porté leurs fruits.

Les peintures de Gregorio Schiavone († 1470), un des élèves favoris du Squarcione, nous montrent ce qu'il y avait d'étroit et d'exclusif dans l'enseignement de la primitive école padouane. Schiavone enchâsse ses madones dans un écrin composé de colonnes de porphyre, d'arcades en serpentine sur lesquelles se détachent des camées, parfois aussi, à l'instar de Crivelli, des guirlandes de fleurs et de fruits naturels. Il partage la naïve admiration de ses contemporains pour les marbres de couleur, les pierres précieuses; peu s'en faut qu'il ne leur attribue des vertus magiques. Les éléments de la décoration, il les emprunte aux anciens; mais n'est-il pas plutôt, malgré ce masque, le disciple des Byzantins? Comme chez leurs artistes, le cadre l'emporte d'ordinaire chez lui sur le tableau, les ornements sur la figure humaine. Qui songe, sous ces amoncellements de perles et de cabochons, à s'inquiéter de l'idée, de la composition (1)!

La réputation du Squarcione a longtemps relégué dans l'ombre celle de l'artiste qui a été, avec lui, le champion de la Renaissance dans la haute Italie et qui a eu le rare bonheur de voir développer une des faces de son

(1) M. Courajod, se fondant sur les analogies de style entre les tableaux de Turin, de Berlin, de Londres, et le tableau exposé au Louvre, dans la Galerie des sept mètres, vient de revendiquer celui-ci, avec beaucoup de vraisemblance, en faveur de Gregorio Schiavone.



La Flagellation. Dessin de Jacopo Bellini. Musée du Louvre.

talent par ses fils, les Bellin, et l'autre par son gendre, Mantegna. Nous avons nommé Jacopo Bellini.

Né à Venise dans les dernières années du quatorzième siècle ou dans les premières années du quinzième, Jacques Bellin profita de l'arrivée à Venise de Gentile da Fabriano pour se mettre sous la discipline de ce maître éminent. Il le suivit à Florence, où des documents d'archives nous le montrent de 1423 à 1425. Condamné à la prison, à la suite d'une rixe, il retourna probablement dans sa patrie après avoir été gracié. Vers 1444, nous le trouvons à Padoue.

Deux recueils de dessins, l'un conservé au British Museum, l'autre récemment acquis par le Louvre et encore inédit (1), nous permettent de suivre pas à pas Jacopo Bellini dans ses études d'après la nature, d'après les maîtres contemporains et d'après l'antique.

Le recueil de Londres, soigneusement décrit par Gaye dans le *Kunst blatt* de 1840, porte une inscription qu'on a lue jusqu'ici « De mano di me Jacobo Bellino Veneto 1430 in Venetia (2) ». Mais M. Courajod propose de substituer à la formule bizarre de « de me », celle de « de messer »; une gravure ancienne exécutée d'après un dessin de Jacopo et portant très distinctement les lettres MS (abréviation de messer) confirme cette correction, qui a une importance fort grande (3), car désormais l'inscription peut être considérée comme l'œuvre d'un étranger et non plus du peintre lui-même. Quant à la date de 1430, à supposer qu'elle ne soit pas approximative, elle indiquerait l'époque à laquelle l'album a été commencé.

Parmi les dessins de Londres nous rencontrons un certain nombre de copies de monuments antiques, ou d'interprétations de sujets antiques. Nous y voyons les trois Grâces, une statue équestre sur une base dont le piédestal est orné d'un bas-relief représentant des prisonniers amenés devant un personnage assis, Bacchus avec son cortège, Silène monté sur un âne, etc.

Dans le recueil de Paris, qui se composait à l'origine de 95 feuillets en parchemin (c'est le chiffre indiqué par la table placée à la fin du volume), non compris les feuillets blancs du commencement, les imitations de l'antiquité reviennent presque à chaque page. Dès le folio 4 v°, on trouve un su-

(1) On trouvera des détails sur l'acquisition de ce recueil dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires,* séance du 30 juillet 1884.

(2) Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, éd. allem., t. V, p. 102.

(3) Voy. également l'*Allgemeines Künstler Lexikon*, de J. Meyer, t. III, p. 387.

perbe encadrement dans le style de la Renaissance, avec des bucranes, des oves, des pilastres, des candélabres. Le folio 5 contient deux médaillons avec Hercule tirant de l'arc et le centaure tenant Déjanire en croupe. Au folio 7 est représenté un baptistère octogonal. Puis viennent des médailles impériales (fol. 21), des tronçons de colonnes, des fragments de statues (fol. 82, un jeune homme appuyant la main sur la hanche, comme l'Antinoüs), des bas-reliefs, des camées (fol. 28), des arcs de triomphe avec des victoires (fol. 39), des voûtes à caissons, des bacchanales (fol. 40). Un des dessins les plus curieux (fol. 43) nous montre, sur un cheval lancé au galop et qu'un satyre cherche à retenir par la queue, Éros tenant devant lui une jeune faunesse attachée par les pieds. Les inscriptions, à leur tour, font leur apparition sur les feuillets 48 et 49. Elles sont suivies de statues équestres, de sarcophages, bref de tous les motifs, dans la traduction desquels pouvait se plaire un artiste épris des chefs-d'œuvre de l'art antique. Telle est la prédilection de Jacopo pour ces vestiges qu'il les prodigue partout, dans les costumes, les armures, sur les édifices, dont la plupart sont incrustés de camées. Presque toutes ces copies sont d'une fidélité et d'une liberté absolument inconnues aux peintres florentins contemporains.

Soutiendra-t-on que c'est à son séjour sur les bords de l'Arno que l'artiste doit cette connaissance approfondie de l'art antique? Mais Gentile da Fabriano aussi avait passé plusieurs années à Florence, et cependant rien, dans son œuvre, ne trahit la plus légère préoccupation de l'antiquité. D'ailleurs, jusque vers 1430, les peintres florentins eux-mêmes, loin de sacrifier aux tendances de leurs confrères les architectes et les sculpteurs, prirent pour unique règle le naturalisme.

N'est-il pas plus exact de dire que Jacopo était familiarisé avec l'antiquité classique par les traditions encore en vigueur dans la haute Italie, et que, loin de devoir quelque chose aux peintres florentins, il eût été capable de leur servir d'initiateur.

L'établissement du maître vénitien à Padoue soulève un nouveau problème : a-t-il subi l'influence du Squarcione ou bien le Squarcione a-t-il subi la sienne? Le doute est permis; les deux artistes avaient à peu près le même âge (le Squarcione, né en 1394, mourut en 1474); quant à la valeur personnelle, tout nous autorise à placer Jacopo Bellini infiniment au-dessus de son émule.

Le séjour de Florence avait cependant, dans un autre ordre d'idées, laissé

des traces profondes dans l'esprit de Bellini. Il est certain qu'il y étudia les œuvres de Fra Angelico. Trois compositions se faisant suite (fol. 58, 59, 60), deux *Mise au tombeau* et un *Christ en croix,* offrent la plus grande analogie avec la manière du Fra : ce sont les mêmes figures un peu rondes, les mêmes regards extatiques, c'est la même tendresse dans la mère baisant la main de son fils mort. Dans l'*Adoration des Mages,* au contraire, Jacopo s'inspire du chef-d'œuvre de son maître Gentile da Fabriano : le vieux roi mage prosterné devant l'Enfant Jésus est emprunté presque textuellement au tableau de l'Académie de Florence.

L'influence de Paolo Uccello perce dans la recherche des effets de perspective et des raccourcis, souvent très hardis (fol. 27, les gardiens du tombeau de Christ; fol. 28, les apôtres rangés aux côtés de la Vierge).

Dans les études d'après les animaux, Jacopo se rapproche au contraire de ses contemporains du Nord, de Pisanello et de Michelino de Besozzo, que nous savons avoir représenté avec tant d'amour les chevaux, les chiens, les fauves, les oiseaux. Plusieurs de ces représentations sont prises sur le vif et dignes de se mesurer avec les meilleurs dessins du Pisanello.

En résumé, dans le recueil de Paris plus encore que dans celui de Londres, Jacopo Bellini se révèle comme un esprit également ouvert à l'intelligence de l'antique et à celle de la nature. S'il doit la première de ces notions aux traditions restées en vigueur dans l'Italie septentrionale, il est redevable de la seconde aux novateurs florentins.

Soumis à tant d'influences étrangères, il semblerait que Jacopo ait dû rompre complètement avec les traditions de ses compatriotes. Le Vénitien cependant n'a pas abdiqué en lui; il se reconnaît à l'amour de la mise en scène, à la profusion des ornements, et aussi à des fautes de goût assez nombreuses. Comme son fils Gentil, comme Carpaccio, Jacques noie souvent le sujet principal au milieu des épisodes : la *Flagellation du Christ* ou la *Mort de la Vierge* seront pour lui le prétexte d'ingénieuses variations architecturales; ailleurs il traitera avec autant d'amour les guépards ou l'ours, enchaînés au premier plan, que les figures des acteurs des saintes Écritures. La tendance à la frivolité qui caractérisera l'École vénitienne du seizième siècle se révèle déjà dans bon nombre de ses compositions; hâtons-nous d'ajouter que l'on y découvre également l'habileté du groupement et le sentiment pittoresque; il n'est guère de composition parmi les dessins du recueil du Louvre qui ne « fasse tableau ». Nous met-



L'Adoration des bergers. Fac-similé de la gravure de Mantegna.

trons enfin sur le compte de son éducation vénitienne la tendance de Jacopo à surcharger les monuments d'ornements hétéroclites : à tout instant un balcon de forme bizarre, des consoles recroquevillées, voire des motifs moresques, viennent troubler la belle ordonnance d'un palais imité de l'antique.

Jacques Bellin vivait en 1460 encore à Padoue, avec ses deux fils et son gendre : un retable du Santo, aujourd'hui perdu, portait l'inscription : *Jacobi Bellini Veneti patris ac Gentilis et Joannis natorum opus MCCCCLX,* œuvre de Jacques Bellin, père, et de ses fils Gentil et Jean.



Portrait de Mantegna, d'après Vasari.

Nous retrouverons les fils, quand nous aborderons l'histoire de l'École vénitienne. Occupons-nous ici du gendre, le glorieux chef de l'École de Padoue.

L'étude de l'antique, d'une part, de l'autre celle des sciences perfectionnées par les réalistes du quinzième siècle, la perspective, l'anatomie, la physionomie, tels sont les traits distinctifs du style de Jacques Bellin. Cette double tendance forme également le fond de l'art de Mantegna. Nul parmi les artistes de la Renaissance, — et je n'en excepte même pas les maîtres du seizième siècle, — n'a poussé aussi loin la connaissance de l'antiquité sous toutes ses faces; nul, non plus, ne s'est attaché avec autant de succès à la solution des problèmes techniques; le désir d'étonner le spectateur par la difficulté vaincue l'emporte même parfois dans ses œuvres sur

le développement régulier et normal de l'action. Mais il y a plus, entre le maître et le disciple, le beau-père et le gendre, que des analogies générales;



Saint Jacques guérissant un aveugle. Fresque de Mantegna, aux Eremitani, à Padoue.

partout on découvre la trace d'imitations directes, conscientes. Tantôt Mantegna introduit dans une de ses fresques des Eremitani l'inscription romaine que Jacopo a, probablement depuis longtemps, consignée sur son album (1), tantôt il lui emprunte l'idée de placer des personnages micros-

(1) Communication de M. de Villefosse à la Société nationale des Antiquaires de France

copiques sur les montagnes formant le fond de ses tableaux, afin de produire un effet de perspective plus saisissant. Les proportions des figures de Mantegna, toujours sveltes et élancées, procèdent également de celles de Jacopo : que l'on compare par exemple sa *Flagellation du Christ* à tel ou tel dessin de son beau-père, on sera surpris de leur ressemblance. L'influence de Donatello a fait le reste : Mantegna lui a emprunté plusieurs de ses types de prédilection, entre autres ses enfants, aux joues pleines, à la bouche mignonne; il lui a emprunté, presque trait pour trait, la figure de son *Saint Georges*. Nul doute que ce sentiment du rythme, que l'on admire dans toutes ses compositions, ne lui ait également été inspiré par le grand sculpteur florentin.

Un maître tel qu'Andrea Mantegna peut impunément contracter de pareilles dettes : vis-à-vis de lui on est certain qu'elles seront toujours payées avec usure. Si nous nous sommes plu à rappeler ce qu'il a pris à ses devanciers, c'est afin de mieux montrer ce qu'il a légué à la postérité : l'intelligence du modelé, la science du dessin, l'ordonnance, portées à leur perfection, les problèmes techniques les plus ardus résolus avec une incomparable sûreté, les motifs les plus pittoresques semés à pleines mains, avec une profusion telle qu'ils ont défrayé des générations entières de peintres, ce n'est là rien encore en comparaison de la force de la caractéristique, du sentiment dramatique, de l'éloquence, qui éclatent dans toutes les compositions du maître. De même que le génie de Donatello, celui de Mantegna embrasse deux mondes; il est l'interprète de l'antiquité classique au même titre que celui du christianisme; mais, comme Donatello aussi, il sait se donner tout entier, tour à tour, à l'un ou à l'autre. Après avoir déployé, dans ses *Bacchanales,* ses *Combats de Tritons,* son *Triomphe de César,* toute son érudition archéologique, toute son imagination, toute sa puissance d'évocation, il se montre vrai, simple, sublime, vis-à-vis d'une scène de l'Évangile. Là, plus aucun appareil d'archéologie; le drame humain apparaît dégagé de tout ornement, dans ces grandes pages si graves, si émouvantes, la *Crucifixion,* la *Mise au tombeau.* Même parmi les Ombriens, il n'en est aucun qui ait mis dans une composition sacrée tant de sérieux, d'élévation, de conviction.

L'œuvre qui perpétue à Padoue le souvenir du plus grand de ses artistes,

(séance du 30 juillet 1884). Cette inscription a été publiée par M. Heuzey dans le *Bulletin* de la même Société (1868, p. 58, 59.)



Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

SAINT JACQUES DEVANT LE PRÉFET.

(Fresque d'Andrea Mantegna. Église des Eremitani à Padoue.)

copiques sur les montagnes formant le fond de ses tableaux, afin de produire un effet de perspective plus saisissant. Les proportions des figures de Mantegna, toujours sveltes et élancées, procèdent également de celles de Jacopo : que l'on compare par exemple sa *Flagellation du Christ* à tel ou tel dessin de son beau-père, on sera surpris de leur ressemblance. L'influence de Donatello a fait le reste : Mantegna lui a emprunté plusieurs de ses types de prédilection, entre autres ses enfants, aux joues pleines, à la bouche mignonne; il lui a emprunté, presque trait pour trait, la figure de son *Saint Georges*. Nul doute que ce sentiment du rythme, que l'on admire dans toutes ses compositions, ne lui ait également été inspiré par le grand sculpteur florentin.

Un maître tel qu'Andrea Mantegna peut impunément contracter de pareilles dettes : vis-à-vis de lui on est certain qu'elles seront toujours payées avec usure. Si nous nous sommes plu à rappeler ce qu'il a pris à ses devanciers, c'est afin de mieux montrer ce qu'il a légué à la postérité : l'intelligence du modelé, la science du dessin, l'ordonnance, portées à leur perfection, les problèmes techniques les plus ardus résolus avec une incomparable sûreté, les motifs les plus pittoresques semés à pleines mains, avec une profusion telle qu'ils ont défrayé des générations entières de peintres, ce n'est là rien encore en comparaison de la force de la caractéristique, du sentiment dramatique, de l'éloquence, qui éclatent dans toutes les compositions du maître. De même que le génie de Donatello, celui de Mantegna embrasse deux mondes; il est l'interprète de l'antiquité classique aussi bien que celui du christianisme; mais, comme Donatello aussi, il sait se donner tout entier, tour à tour, à l'un ou à l'autre. Après avoir déployé, dans ses *Bacchanales*, ses *Combats de Tritons*, son *Triomphe de César*, toute son érudition archéologique, toute son imagination, toute sa puissance d'évocation, il se montre vrai, simple, sublime, vis-à-vis d'une scène de l'Évangile. Là, plus aucun appareil d'archéologie; le drame humain apparaît dégagé de tout ornement, dans ces grandes pages si graves, si émouvantes, la *Crucifixion*, la *Mise au tombeau*. Même parmi les Ombriens, il n'en est aucun qui ait mis dans une composition sacrée tant de sérieux, d'élévation, de conviction.

L'œuvre qui perpétue à Padoue le souvenir du plus grand de ses artistes,

(séance du 30 juillet 1884). Cette inscription a été publiée par M. Heuzey dans le *Bulletin* de la même Société (1868, p. 58, 59.)



Heliog. Dujardin.

Imp. L. Eudes.

SAINT JACQUES DEVANT LE PRÉFET.

Fresque d'Andrea Mantegna. Eglise des Eremitani à Padoue.

les fresques de la chapelle des Eremitani, exécutées, nous le rappelons, avant 1460, montre ce qu'il y avait dès lors chez le jeune Mantegna de



Figure tirée des fresques de Mantegna, aux Eremitani.

poésie, de science, de maturité. Que de figures sympathiques, quelle animation dans les scènes, que d'effets inattendus, pittoresques ou grandioses! Ces attitudes prises sur le vif, ce groupement aussi vivant que savant, ces fonds d'architecture d'une richesse éblouissante, ne nous révèlent-ils pas dans Mantegna le prédécesseur direct du peintre de l'*École d'Athènes?*

Comparées à la chapelle des Eremitani, les Stances de Raphaël sont d'un style plus pur et moins pittoresque.

On désigne parfois sous le nom de « mantegnesque » une manière particulièrement sèche, dure et anguleuse, qui forme un contraste complet avec la morbidesse des coloristes milanais, vénitiens et ombriens. Assurément Mantegna, le dessinateur incomparable, n'entendait négliger aucun détail, — à la condition de les subordonner tous à l'effet général, — mais



Groupe tiré des fresques de Mantegna, aux Eremitani.

ne nous a-t-il pas laissé assez de pages librement, largement traitées, avec le sentiment le plus vif du coloris, — ses fresques de Padoue et de Mantoue, la *Madone de la Victoire,* le *Parnasse,* — pour que nous soyons en droit d'appliquer ce qualificatif, impliquant un blâme, aux imitateurs médiocres, et non au maître hors de pair.

Sous la discipline de maîtres tels que Pisano, Jacopo Bellini, Mantegna, secondés par Donatello, Paolo Uccello, Michelozzo et les autres membres de la colonie florentine de Padoue, la Renaissance transforme rapidement toutes les branches de l'art dans l'espace compris entre les Alpes et le Pô.

Le moine véronais Fra Jocondo, qui construira plus tard à Paris le pont



Enfant jouant de la double flûte. Bronze de Donatello. Église Saint-Antoine, à Padoue.

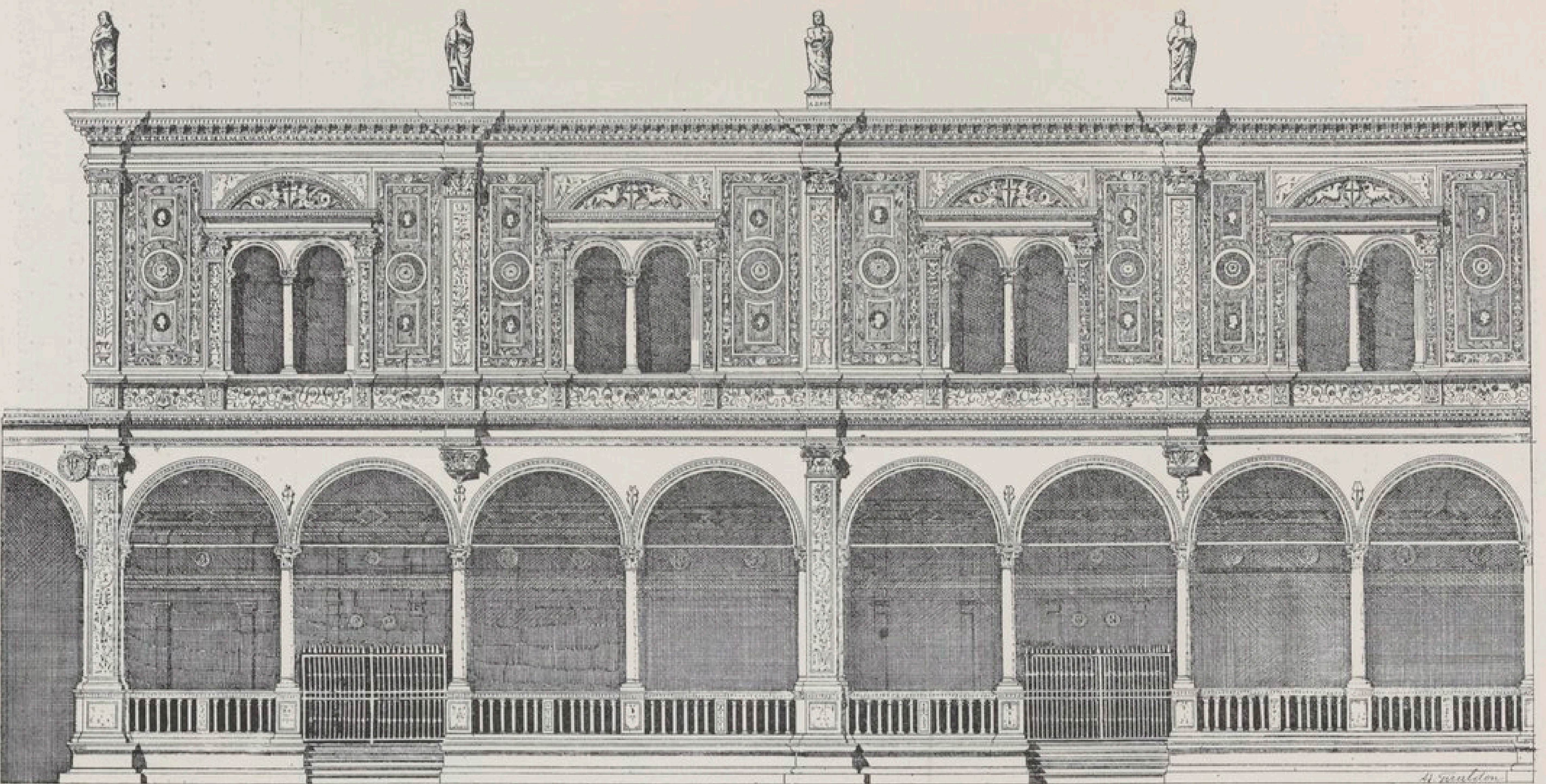
Notre-Dame et assistera Raphaël à Rome dans l'édification de Saint-Pierre, élève dans sa ville natale le palais de la Ragione, si élégant, si riche; il tra-

duit en même temps Vitruve. Le graveur Giulio Campagnola poursuit la voie inaugurée par Mantègne, en mettant toutefois dans le travail du



Arion. Par Andrea Riccio. Collection de M. le baron Davillier.

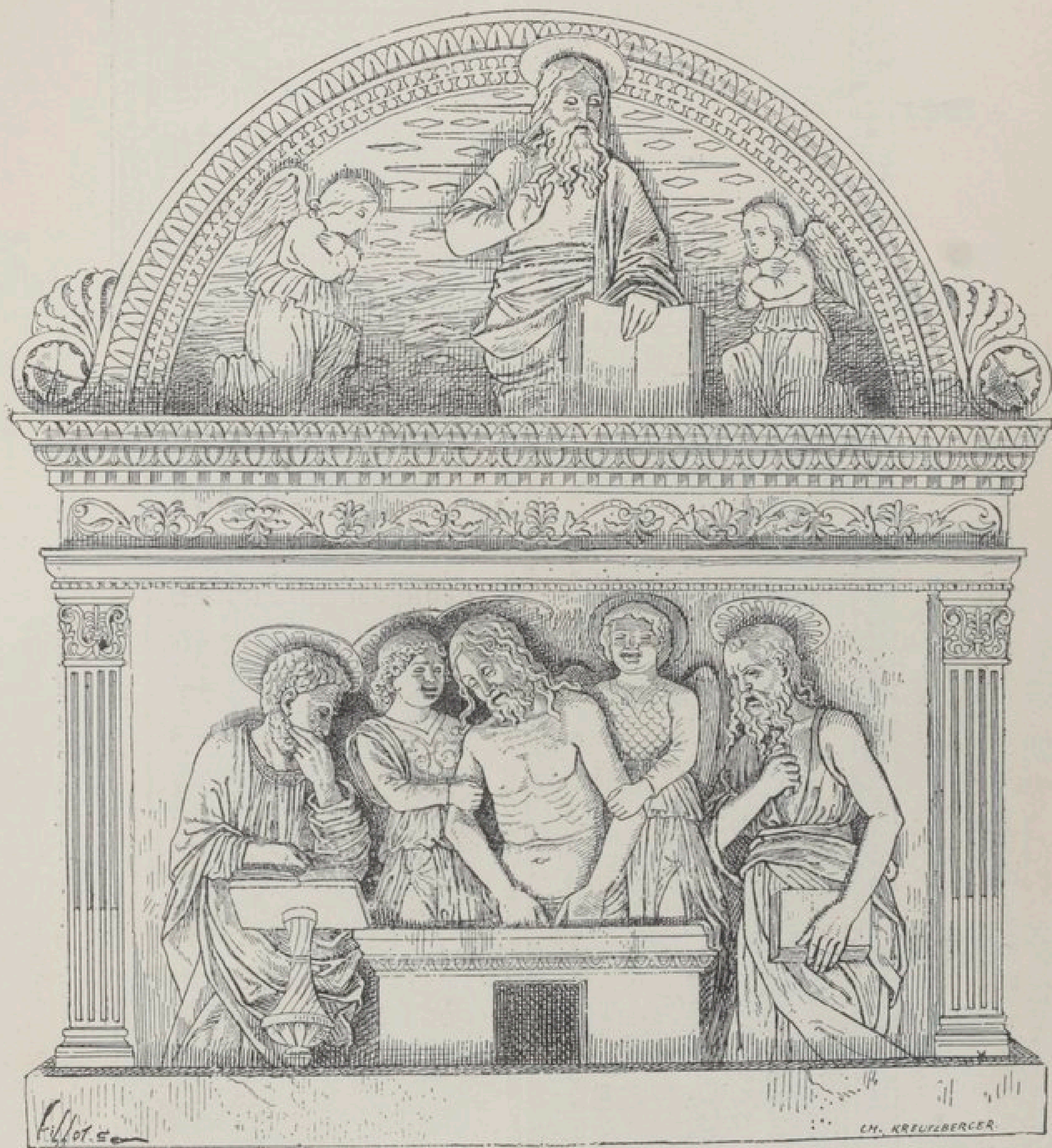
burin une souplesse et une suavité jusqu'alors inconnues. Dans la miniature, Liberale de Vérone, qui fut aussi, rappelons-le, un peintre distingué, étend sa réputation au loin. La sculpture s'honore des noms de Vellano de Padoue, d'Antonio Riccio, de Vérone, à la fois archi-



Le palais de la Ragione, à Vérone. Par Fra Jocondo.

tecte et statuaire, et enfin d'Andrea Riccio surnommé Briosco (1470-1532), l'auteur de tant de bronzes spirituels.

Trévise et Vicence ont pris part au laborieux enfantement de la Renais-



Le Christ mis au tombeau. Sculpture de l'École de Vicence. Musée du Louvre (1).

sance septentrionale, quoique dans une mesure moindre que Padoue et Vérone. Trévise, la patrie d'Olivier Forzetta, cet ancêtre des collectionneurs modernes, eut l'honneur, au quinzième siècle, d'offrir l'hospitalité à l'auteur du *Songe de Polyphile*, Fra Francesco Colonna. « Tarvisii,

(1) Consulter, sur ce bas-relief, le travail de M. Courajod, *Quelques sculptures vicentines* (*Gazette des Beaux-Arts*, février 1882).

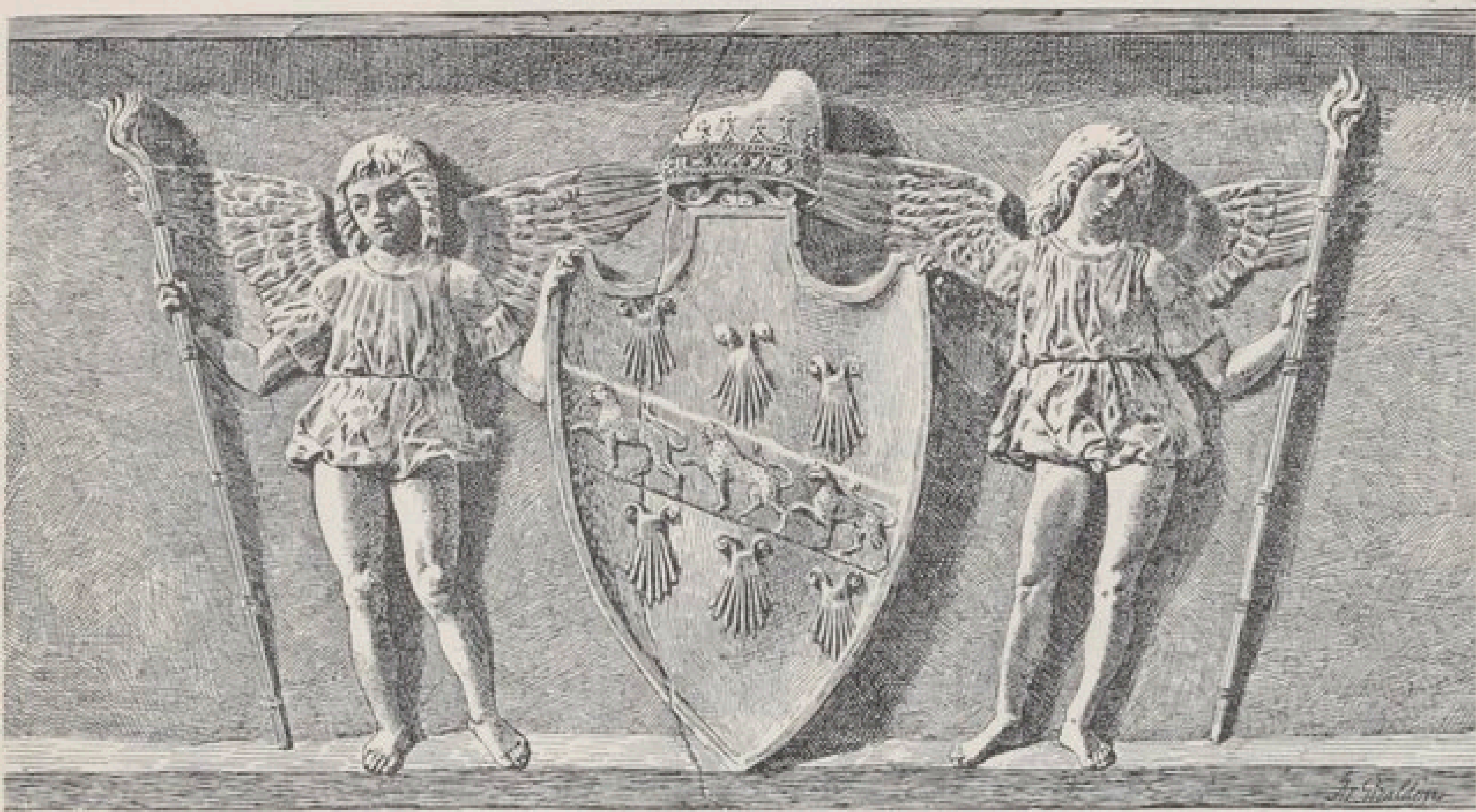


La Vierge entre des saints. Par Bartolommeo Montagna. Milan. Musée de Brera.

cum decorissimis Poliæ amore lorulis distineretur misellus Poliphilus, MCCCCLXVII, kalendis maii » (à Trevise, pendant les calendes de mai 1467, alors que le pauvre Polyphile était retenu dans les liens enchanteurs de l'amour de Polia), telle est la mention inscrite sur l'avant-dernier feuillet de cet ouvrage, qui est devenu comme le catéchisme de la Renaissance architectonique (1). Quant à Vincence, elle a donné le jour à Bartolommeo Montagna (1450-1523), le peintre du superbe tableau de Brera (1499), d'une composition si fière, d'un coloris si chaud et si vibrant. Déjà dans cette page magistrale, l'artiste a jeté par-dessus bord les réminiscences gréco-latines des Padouans et les réminiscences byzantines des Vénitiens primitifs, pour ne plus prendre souci que de la nature, je devrais dire de la couleur.

(1) Outre le travail ci-dessus cité de M. Popelin, on devra consulter sur le *Songe de Polyphile* une curieuse étude de Fiorillo (*Kleine Schriften*, t. I, p. 153-188), l'ouvrage de M. Ilg, *Ueber den kunsthistorischen Werth der Hypnerotomachia Poliphili* (Vienne, 1872), et *Quelques mots sur le Songe de Poliphile*, par M. B. Fillon (Paris, 1879). Rappelons aussi la charmante nouvelle de Charles Nodier, *Franciscus Columna*.





CHAPITRE IV.

Venise. — La tradition byzantine. — L'École de Murano. — Crivelli. — Antonello de Messine. — Jean et Gentil Bellin. — Cima da Conegliano. — Carpaccio. — L'architecture. — La sculpture. — La gravure.

Dans cette ville affairée, tout entière aux calculs de la politique ou du commerce, avec son gouvernement austère, accessible à la seule raison d'État, et ses patriciens tremblant de se compromettre par un acte de généreuse initiative, la Renaissance, personnifiant l'expansion de toutes les forces intellectuelles, ne devait que tardivement trouver un asile.

Pendant le quinzième siècle, l'humanisme n'y eut d'autres protecteurs que quelques nobles, les Giustiniani, les Barbaro; leurs encouragements étaient insuffisants pour retenir les hôtes illustres qui de loin en loin faisaient leur apparition dans la cité des lagunes, Guarino, Victorin de Feltre, Philelphe; de même aussi la fondation, par Cosme de Médicis, de la bibliothèque de Saint-Georges, et l'ouverture de la bibliothèque léguée par Bessarion restèrent-elles longtemps sans action sur la marche des études. Ce ne fut qu'à la fin du siècle qu'Alde Manuce trouva le terrain suffisamment préparé pour entreprendre sa grande œuvre de propagande : dans combien de villes l'humanisme n'avait-il pas dès lors dit son dernier mot!

Le dilettantisme littéraire des Giustiniani et des Barbaro avait pour pendant le dilettantisme archéologique de quelques collectionneurs; séduits par

l'exemple de leurs voisins les Padouans, ils s'occupaient, mais avec une sage modération, de réunir des médailles, des gemmes. Le médecin vénitien Pierre possédait, au témoignage d'Ambroise le Camaldule, une médaille d'Alexandre le Grand; Benoît Dandolo, une médaille de Bérénice. Cyriaque d'Ancône découvrit à Venise un autre portrait d'Alexandre, la remarquable pierre gravée, qu'il offrit à Bertutio Delfino, et qui se trouve aujourd'hui entre les mains de M. le marquis Strozzi (1). Zacharie Barbaro enfin était propriétaire de quelques vases antiques (2), et Gentile Bellini d'une Vénus et d'un buste de Platon. Mais le modèle qui devait agir le plus efficacement sur l'esprit des novateurs était le fameux quadrige de Saint-Marc, ces superbes chevaux de bronze, que l'on considérait alors comme l'œuvre de Phidias (3). Ajoutons à ces ressources celles que fournissaient les îles de l'Archipel, la Grèce et l'Asie Mineure, en contact incessant avec Venise. MM. Burckhardt et Bode insistent avec raison sur l'imitation, par les sculpteurs vénitiens, de modèles grecs, tandis que les sculpteurs florentins s'inspiraient de préférence de la statuaire romaine.

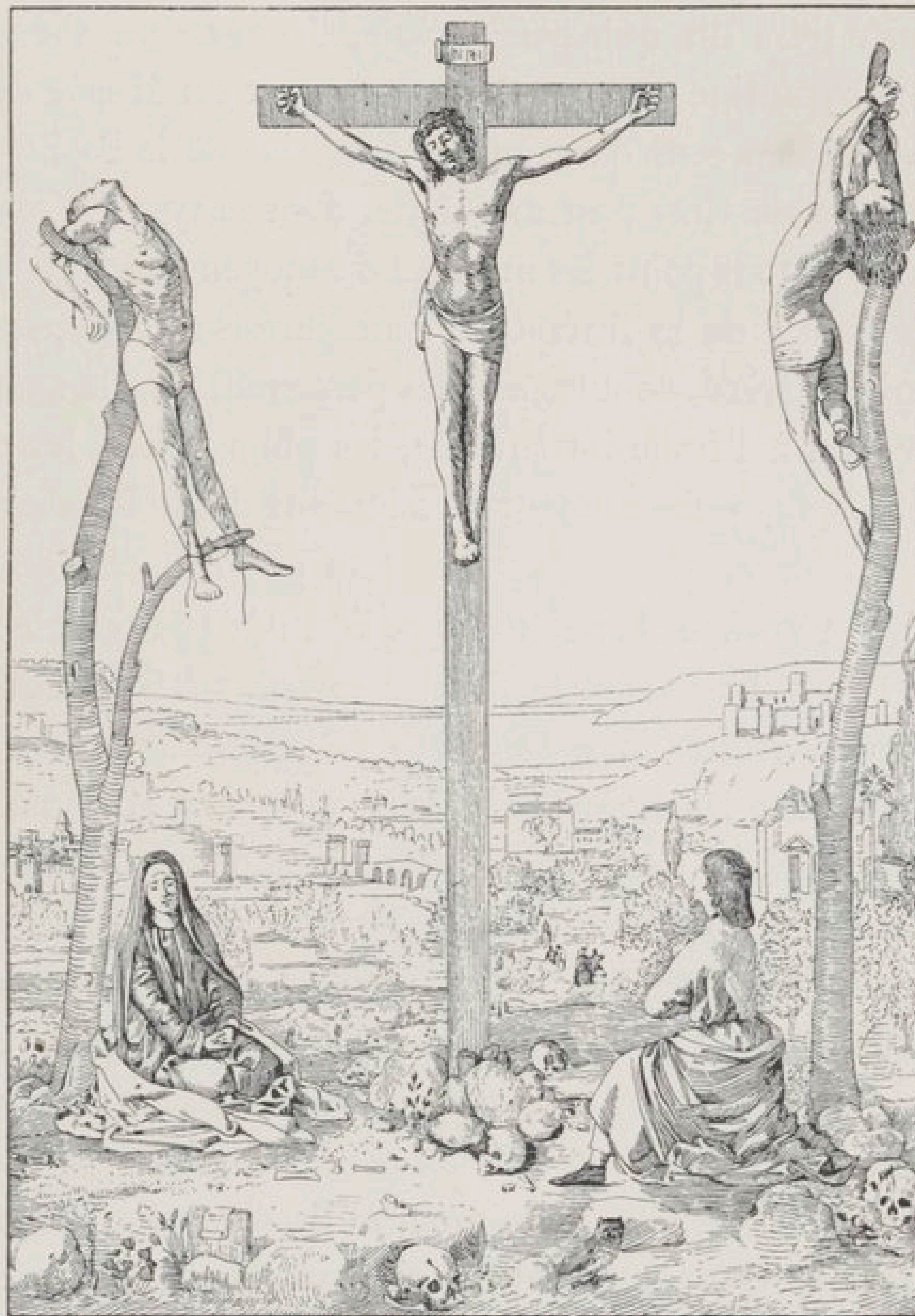
Le gouvernement, sans encourager une doctrine plutôt qu'une autre, faisait appel, de loin en loin, à quelque artiste célèbre du dehors. Vers 1420, il chargea Gentile da Fabriano de peindre, dans la grande salle du palais des doges, la Bataille navale entre Frédéric Barberousse et les Vénitiens. La présence de ce maître éminent eut pour effet d'initier à ses études le jeune Jacopo Bellini, qui le suivit à Florence. Peut-être est-ce également à cette occasion que Domenico Veneziano alla se fixer en Toscane. A Gentile succéda, dans la salle du palais de doges, Vittore Pisano; le sujet de sa composition fut le Retour du prince Othon auprès de Frédéric Barberousse, après sa captivité chez les Vénitiens. Au bout de trois quarts de siècle, nouvelle invitation adressée à un peintre étranger : en 1494 le gouvernement demanda au Pérugin de peindre dans la salle du conseil la Fuite du pape Alexandre III et la Bataille de Legnano; il lui offrit 400 ducats, mais l'artiste en demanda 800. Ailleurs, de pareilles prétentions eussent surexcité les convoitises des autorités; auprès des sages Vénitiens, elles n'eurent d'autre effet que de faire rompre les négociations; l'affaire en resta là.

(1) Article de M. de Rossi dans le *Bulletin de l'Institut de correspondance archéologique,* 1853, p. 26, 27; 1878, p. 40, 41.

(2) Fabroni, *Laurentii Medicis vita,* t. II, p. 286.

(3) Cyriaque d'Ancône, *Itinerarium,* p. 33. Voy. ci-dessus p. 283.

A l'indifférence, on pourrait presque dire à l'hostilité d'un gouvernement conservateur entre tous, se joignait, pour entraver les progrès de la Renaissance, l'attachement de la population aux modèles de l'École byzantine. La présence à Venise d'une colonie grecque considérable, qui a conservé jus-



Antonello de Messine. La Crucifixion. Musée d'Anvers.

qu'à nos jours ses mœurs et ses rites, d'incessantes relations avec l'Orient, et par-dessus tout ce caractère d'immuabilité, qui est le propre du byzantinisme, c'étaient là autant d'obstacles au succès des idées nouvelles. Il fallut recommencer, dans cette dernière citadelle restée aux Byzantins, le combat livré à leurs ancêtres par les grands libérateurs, Nicolas de Pise et Giotto, pendant le treizième et le quatorzième siècle. Si ailleurs leur École, personnifiée par les moines du mont Athos, avait depuis longtemps perdu jusqu'au dernier

adhérent (1), à Venise on continua, jusqu'en plein seizième siècle, à préférer à la fresque la mosaïque, cet art si cher aux Byzantins. Le luxe des pierres précieuses, ces amoncellements de rubis, d'émeraudes, de saphirs, de perles, où l'intérêt de la main-d'œuvre est entièrement sacrifié à la richesse de la matière première, sont également un héritage de l'empire d'Orient. Dans le dernier tiers du quinzième siècle, Jean Bellin s'inspirait encore d'une Madone byzantine dans un de ses tableaux du Musée de Brera. Enfin, en 1506, retenons cette date, on orna l'abside de la basilique de Saint-Marc d'une figure de Christ en mosaïque, dont le type, le costume, l'attitude rappellent de tout point les modèles du moyen âge.

Que les destinées de la littérature sont parfois différentes de celles de l'art! Cette même Grèce, dont les artistes personnifiaient la stagnation intellectuelle, envoyait à l'Italie les savants, les philosophes, les rhéteurs, qui contribuèrent le plus puissamment au triomphe de la Renaissance.

Vers 1440, un groupe de peintres que l'on désigne sous le nom d'École de Murano (l'île qui semblait le dernier refuge des Byzantins), réussirent à faire un pas en avant (2). « Johannes de Alemania » et « Antonius de Murano », tels sont les noms des deux premiers Muranistes. Nourris, l'un dans les traditions de l'École de Cologne, l'autre dans celles de l'École ombrienne et surtout de Gentile da Fabriano, ils apportèrent, dans les œuvres exécutées en commun, un mysticisme allié au plus vif amour de la nature; leurs figures tour à tour souriantes ou solennelles respirent toute la poésie du moyen âge; en contemplant leurs saints, aux traits délicieusement juvéniles, leurs saintes, si tendres et si chastes, la pensée va sans cesse de l'*Adoration des Mages* de maître Stephan de Cologne à l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano; c'est l'heure fortunée

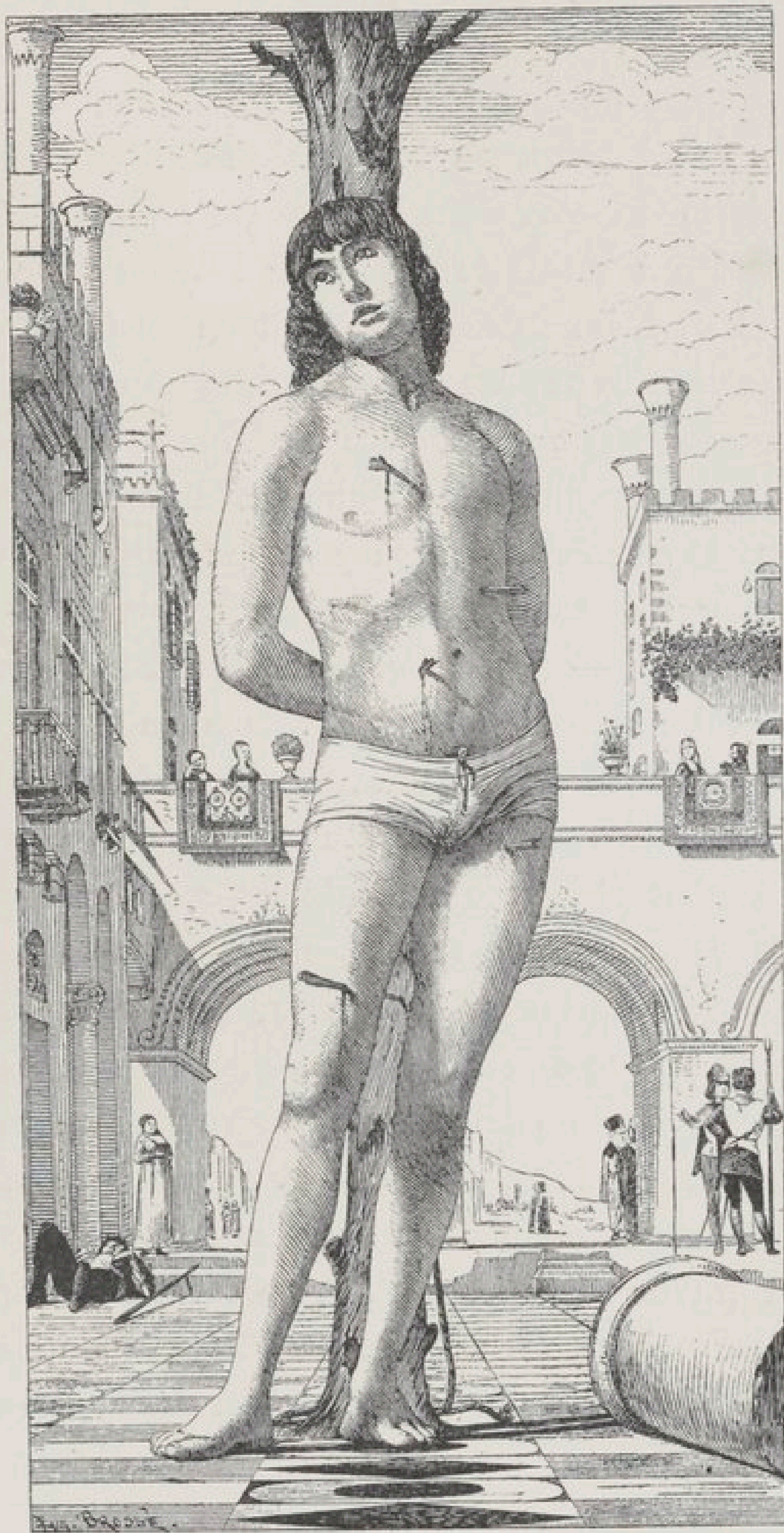
Où la vie était jeune, où la mort espérait.

Jean d'Allemagne et Antoine de Murano appellent à leur secours toutes les séductions d'un paysage printanier, buissons de roses, pâquerettes en fleurs au milieu du gazon, oiseaux chantant; mais ils savent aussi, comme dans

(1) Je citerai, à titre de curiosité, la présence à Ferrare, en 1404, d'un peintre constantinopolitain, appelé Giorgio di Salvatore (Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, p. 562).

(2) Nous suivons, pour l'historique de l'École de Murano, l'excellent ouvrage de MM. Crowe et Cavalcaselle, l'*Histoire de la Peinture en Italie*, qu'il serait si souhaitable de voir enfin traduire en français.

la Vierge trônant au milieu des quatre docteurs de l'Église (à l'Académie de Venise), déployer tout l'éclat du luxe vénitien : trône surchargé d'orne-



Antonello de Messine. Saint Sébastien. Musée de Dresde.

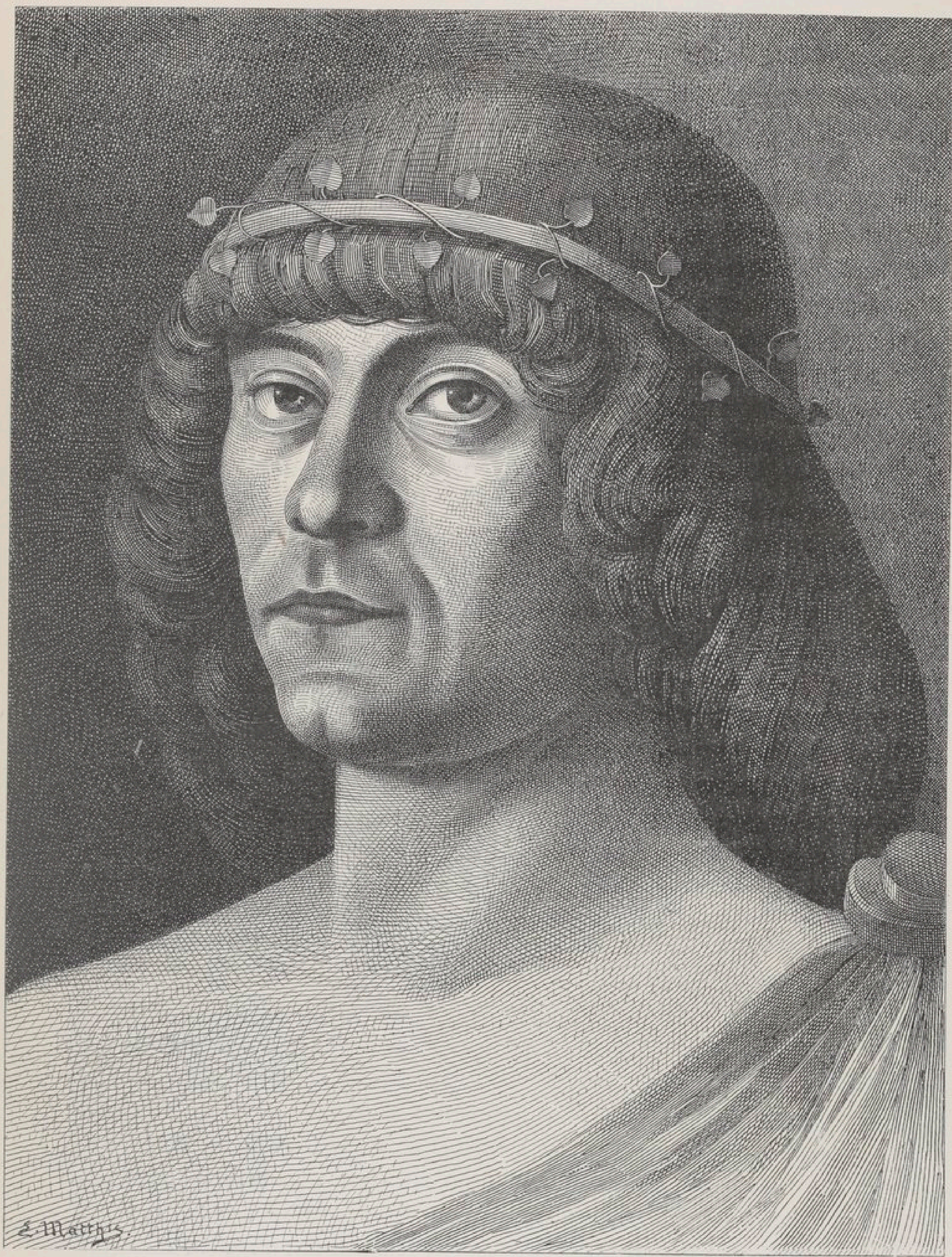
ments, baldaquin doré, étoffes brillantes, stalles terminées par une rangée de créneaux dans le goût oriental. Leur coloris clair et transparent ajoute encore à l'effet de ces pages si fraîches et si recueillies.

Avec Bartolommeo Vivarini, le frère d'Antonio, les tendances de l'École

de Padoue, à laquelle la présence de Donatello venait de donner une nouvelle impulsion, commencèrent à se faire jour dans l'École vénitienne. Un autre Muraniste, Luigi Vivarini (✝ vers 1504), tout en s'engageant plus avant dans cette voie, s'efforça de tempérer par la morbidesse du coloris la dureté et la sécheresse propres au Squarcione et à ses sectateurs. Les deux Bellin eurent plus d'une fois à compter avec ce maître distingué.

Le Vénitien Carlo Crivelli, dont l'œuvre est compris entre les années 1468 et 1493, relève à la fois de l'École de Padoue et de l'École de Murano : en réalité c'est un trécentiste égaré en pleine Renaissance. Les compositions compliquées ne sont point son fait; pour n'avoir pas la peine de grouper ses personnages, il les place d'ordinaire dans des cadres distincts, comme dans le gigantesque retable de la National Gallery. Ne lui demandez pas davantage d'exprimer la passion : sauf dans un merveilleux petit tableau, que nous avons vu chez un amateur parisien, — un Christ mort soutenu par deux anges, — cet artiste, laborieux et lent entre tous, tombe dans la caricature; il n'est pas plus heureux dans ses têtes à caractère; elles sont dures et sèches au delà de toute expression. Mais qu'on le charge de peindre une Vierge assise sur un trône et tenant sur ses genoux le divin « bambino », il n'est plus reconnaissable. Ce que l'on peut concentrer de recueillement, de grâce, d'éloquence, dans ces deux figures, il le prodigue à pleines mains; l'expression la plus vraie et la plus noble, un teint ambré d'une délicatesse exquise, un encadrement d'une richesse éblouissante, — festons de fruits et de fleurs naturels, brocarts d'or, pilastres et arabesques copiés sur les meilleurs modèles, — de l'or, du carmin, de l'azur à profusion, tout cela réuni donne aux retables de Brera et de Latran, ses deux chefs-d'œuvre (voy. la gravure de la page 145), un caractère d'émotion et de solennité digne des maîtres de la primitive École siennoise. Crivelli n'a qu'une corde à sa lyre, mais nul ne sait en tirer des sons aussi pénétrants, aussi harmonieux.

Après tant d'efforts laborieux, l'École de Venise parvient enfin à s'affirmer : dans les dernières années du quinzième siècle, l'arbre planté par les Muranistes se couvre des fleurs les plus exquises. Ces primitifs vénitiens, s'ils ont moins de science que leurs confrères florentins, se distinguent par une fraîcheur d'impressions plus grande et un sentiment plus vif du coloris. Au milieu de la lumière magique, qui enveloppe la cité des lagunes, la



Antonello de Messine. Portrait de poète. Musée municipal de Milan.

moindre tache de couleur prend une valeur extraordinaire. L'Italie entière est couverte de lauriers-cerises ou de lauriers-roses; mais c'est à Venise seulement, dans quelque méchant jardin perdu au milieu des masures, qu'ils acquièrent une intensité, un éclat indéfinissables, dont l'œil a peine à se rassasier. Si quelque part on naît peintre, ce doit être dans cette patrie des plus hautes jouissances optiques.

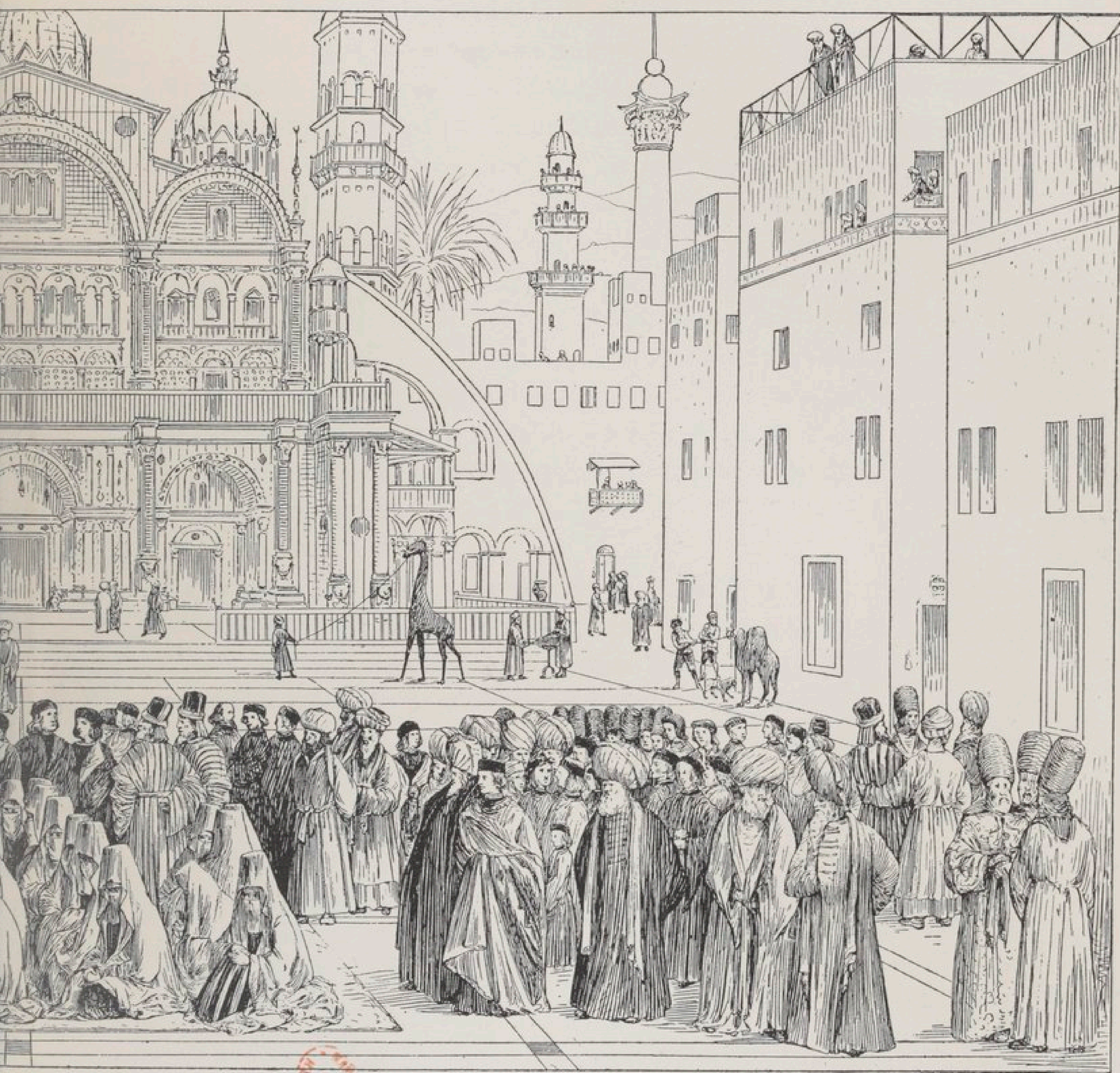
L'invention de la peinture à l'huile vint à point pour seconder les tentatives des coloristes vénitiens. Ils s'emparèrent avec une ardeur extrême du procédé nouveau, dont un artiste sicilien, qui avait voyagé en Flandre, Antonello de Messine, leur révéla le secret.

La biographie d'Antonello est entourée de ténèbres profondes et les contradictions que l'on remarque dans son œuvre ne sont point faites pour les dissiper. Les consciencieuses recherches de MM. Crowe et Cavalcaselle n'ont abouti qu'à simplifier le problème, sans le résoudre : nous savons aujourd'hui que le plus ancien tableau daté d'Antonello, le *Christ* de la Galerie nationale de Londres, appartient à l'année 1465 et que le maître vivait encore en 1489. Il est probable que, pendant son séjour à Naples, frappé du mérite des productions de l'École flamande, Antonello résolut de chercher dans la patrie même des van Eyck le secret de la peinture à l'huile; après son retour il s'établit à Venise, qui devint sa seconde patrie. Voilà donc l'artiste partagé entre le réalisme flamand et cette poursuite du style qui est le propre de ses compatriotes. Sa *Crucifixion,* du musée d'Anvers (1475), nous le montre cherchant à se rapprocher de l'École de Bruges par l'arrangement des figures, par l'abondance des détails, par un fini extrême. Il a beau faire, la noblesse des types et des draperies, un ton relativement froid, non moins que les lignes monumentales des fabriques du paysage, trahissent à première vue l'Italien.

Il y a plus de parti pris dans un tableau récemment acquis par le musée de Dresde, un *Saint Sébastien,* qui nous paraît être le chef-d'œuvre du maître. Sur le premier plan, un bel adolescent à la tête souriante, au torse d'un galbe irréprochable. Plus loin, un homme couché, vu en raccourci (quelque imitation des motifs chers à l'École de Padoue), des soldats qui se promènent, une jeune femme tenant son enfant dans ses bras, d'autres jeunes femmes accoudées sur des tapis recouvrant la balustrade du portique; à l'arrière-plan des arbres dont le sombre feuillage fait tache sur des murs blancs et ensoleillés comme dans un Decamps ou un Marilhat. L'action,



La Prédication de saint Marc à Ale



. Par Gentile Bellini. (Musée de Brera.)

on le voit, est réduite à sa plus simple expression ; nulle recherche des effets dramatiques. Et cependant quelle harmonie, quelle poésie dans l'ensemble! L'œil se repose avec délices sur ces fabriques imprégnées de soleil; l'esprit se laisse aller à une douce rêverie : en vrai Vénitien, Antonello nous séduit par l'irrésistible charme de la lumière.

Les portraits d'Antonello nous prouvent avec quel succès un Italien de la Renaissance, pour peu qu'il le voulût sérieusement, pouvait affronter les Flamands sur le terrain sur lequel ils paraissaient invincibles. Son réalisme n'est pas moins saisissant que chez les van Eyck, les Roger, les Memling, les Thierry Bouts, sa couleur tout aussi chaude et limpide. Ces qualités éclatent surtout dans le prodigieux portrait de condottiere du Louvre, dans le portrait de poète (?), récemment acquis par la Galerie municipale de Milan, dans le petit portrait du musée de Berlin. Pourquoi faut-il que l'artiste, à d'autres moments, se soit complu dans une gamme brune et opaque, d'une excessive lourdeur! On a peine à le reconnaître dans le *Christ* de l'Académie de Venise, dans un second portrait du musée de Berlin et dans différents autres tableaux qu'on lui attribue cependant avec une entière vraisemblance.

Les deux maîtres en qui la première École de Venise trouva sa consécration définitive étaient aussi unis par les liens du sang et de l'amitié que divisés par leurs tendances : des deux frères Bellin, Jean († 1516) représente le labeur loyal et austère; toujours à la poursuite de l'idéal, ce noble esprit réalise chaque jour un progrès sur lui-même; à la fin de sa longue et laborieuse carrière, il éprouve enfin la satisfaction de pouvoir donner à sa figure de prédilection, à la Vierge, les traits sous lesquels il l'a rêvée, et ce type est d'une telle noblesse que les Mantegna, les Giorgione, les Titien, ne dédaignent pas de le lui emprunter. A Jean Bellin se rattache le tendre et pur Cima da Conegliano (premier tableau daté : 1489; dernier : 1508), avec ses figures recueillies et émues, son groupement harmonieux, sa couleur chaude et ambrée.

Giovanni Bellini aimait à concentrer sa science et son talent sur un petit nombre de personnages. Gentile († 1507) au contraire a besoin d'acteurs nombreux pour prodiguer tous les trésors de sa mémoire, toutes les ressources de son imagination. Comparée à celle de son frère, sa peinture est plutôt idéographique; elle intéresse par le sujet plus que par le

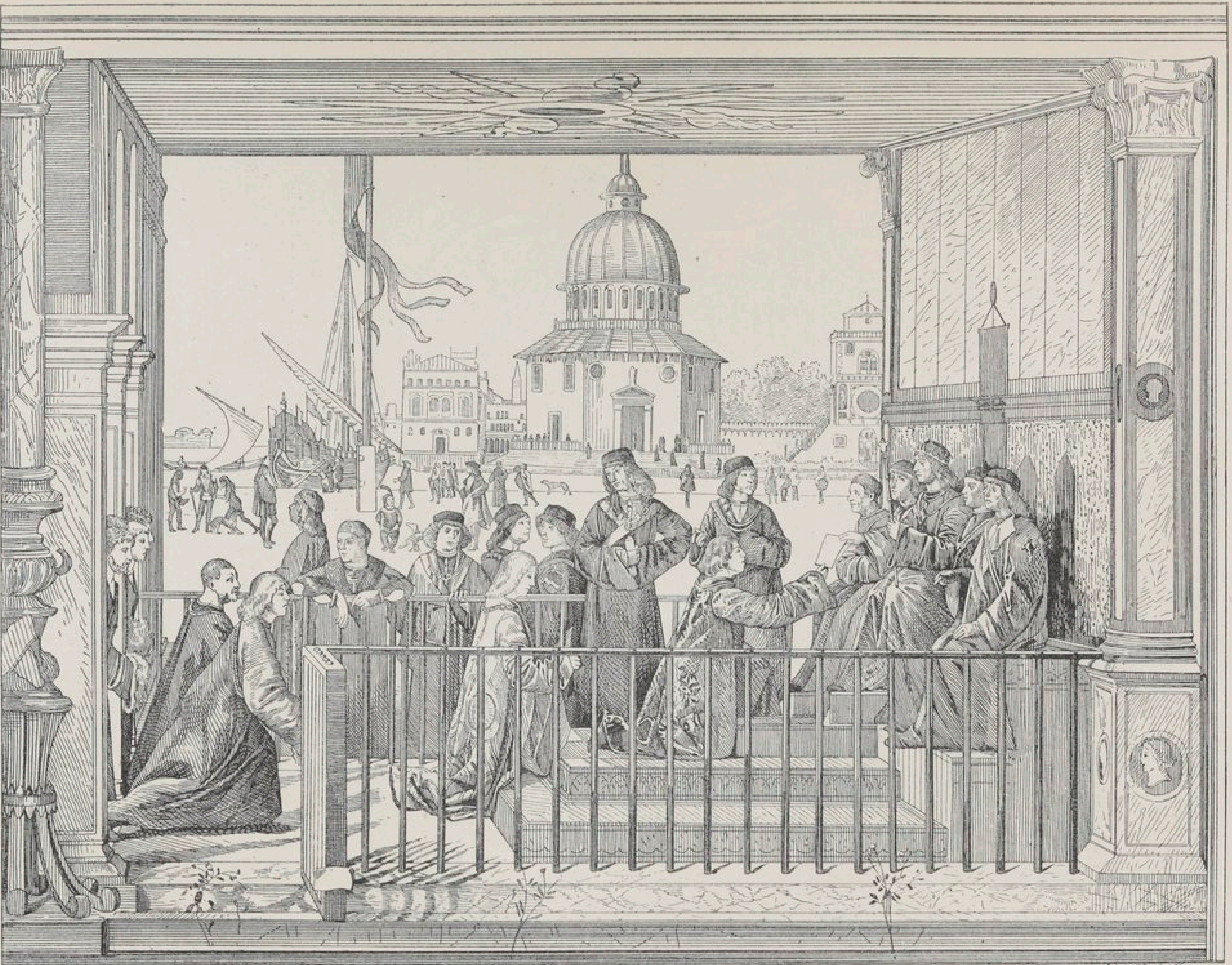
style. Il s'entend d'ailleurs à merveille à dérouler sans confusion le cortège le plus riche, comme dans sa *Procession de la Croix* (1496), ou bien à composer, avec une foule compacte, une série de groupes pittoresques et vivants. Cette seconde qualité, jointe à l'habileté avec laquelle il sait fixer les traits



Carpaccio. Sainte Ursule et le Prince d'Angleterre. (Fragment.) Académie de Venise.

de l'individu et les caractères de la race (c'est l'ancêtre de nos peintres ethnographes) prêteront toujours un intérêt hors ligne à sa dernière composition, laissée inachevée, la *Prédication de saint Marc à Alexandrie.*

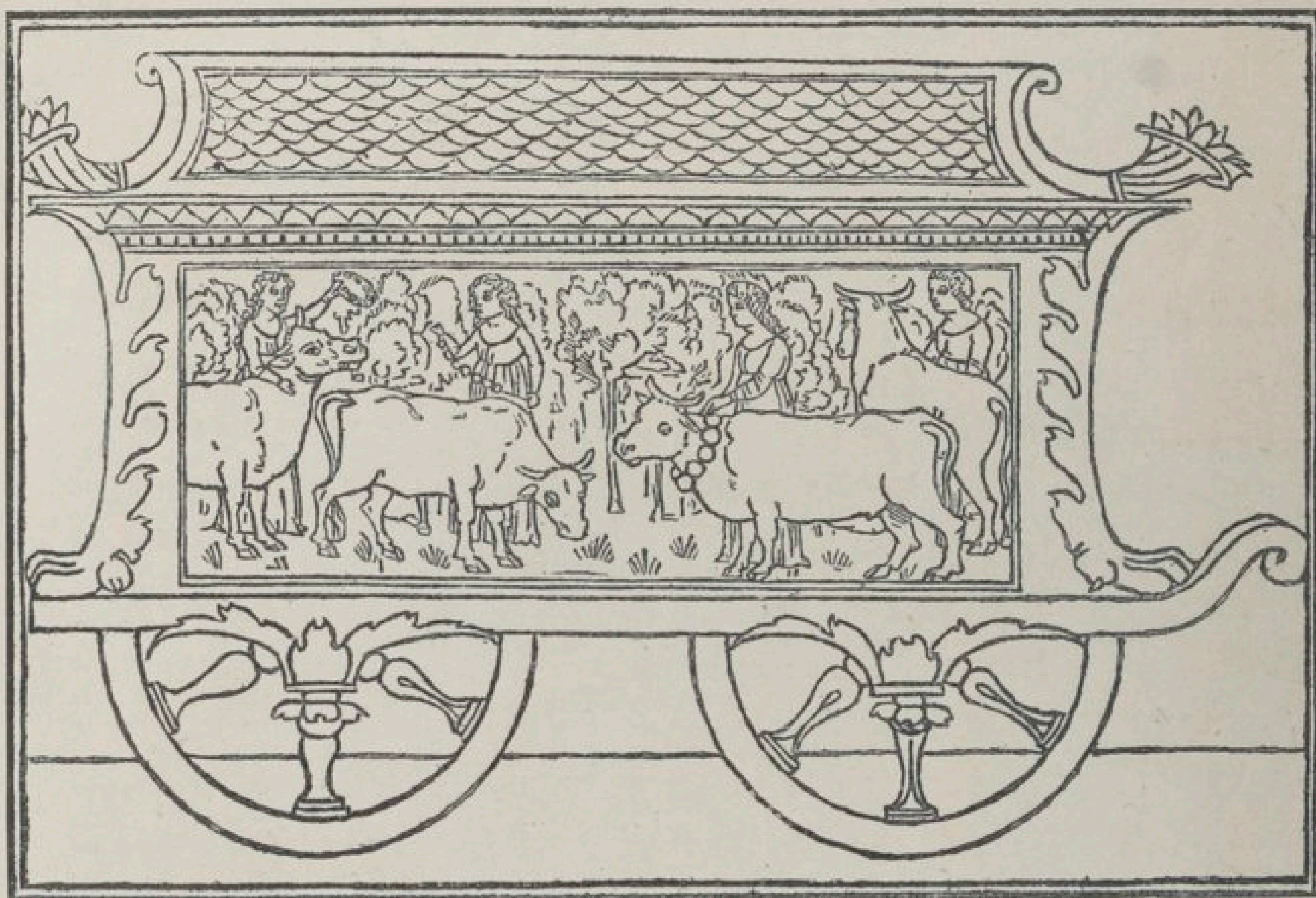
Victor Carpaccio (mort vers 1519) est à Gentil Bellin ce que Cima est à Jean. Esprit aussi curieux, aussi vif, Carpaccio possède avant tout le talent du narrateur. Quoique sa *Présentation au temple*, à l'Académie de Venise, compte parmi les productions les plus parfaites d'un genre dans lequel les



Carpaccio. Les Ambassadeurs anglais demandant la main de sainte Ursule. Académie des Beaux-Arts de Venise.

Vénitiens nous ont laissé tant de chefs-d'œuvre, c'est surtout dans ses récits si piquants, si colorés, de la *Vie de sainte Ursule* qu'il faut l'admirer. Il nous fait pénétrer dans le vif de la vie vénitienne, avec son animation, son besoin d'éclat, ce va-et-vient d'hôtes appartenant à toutes les parties du monde, et surtout aux pays du soleil, à l'Orient, dont Venise est le vrai vestibule.

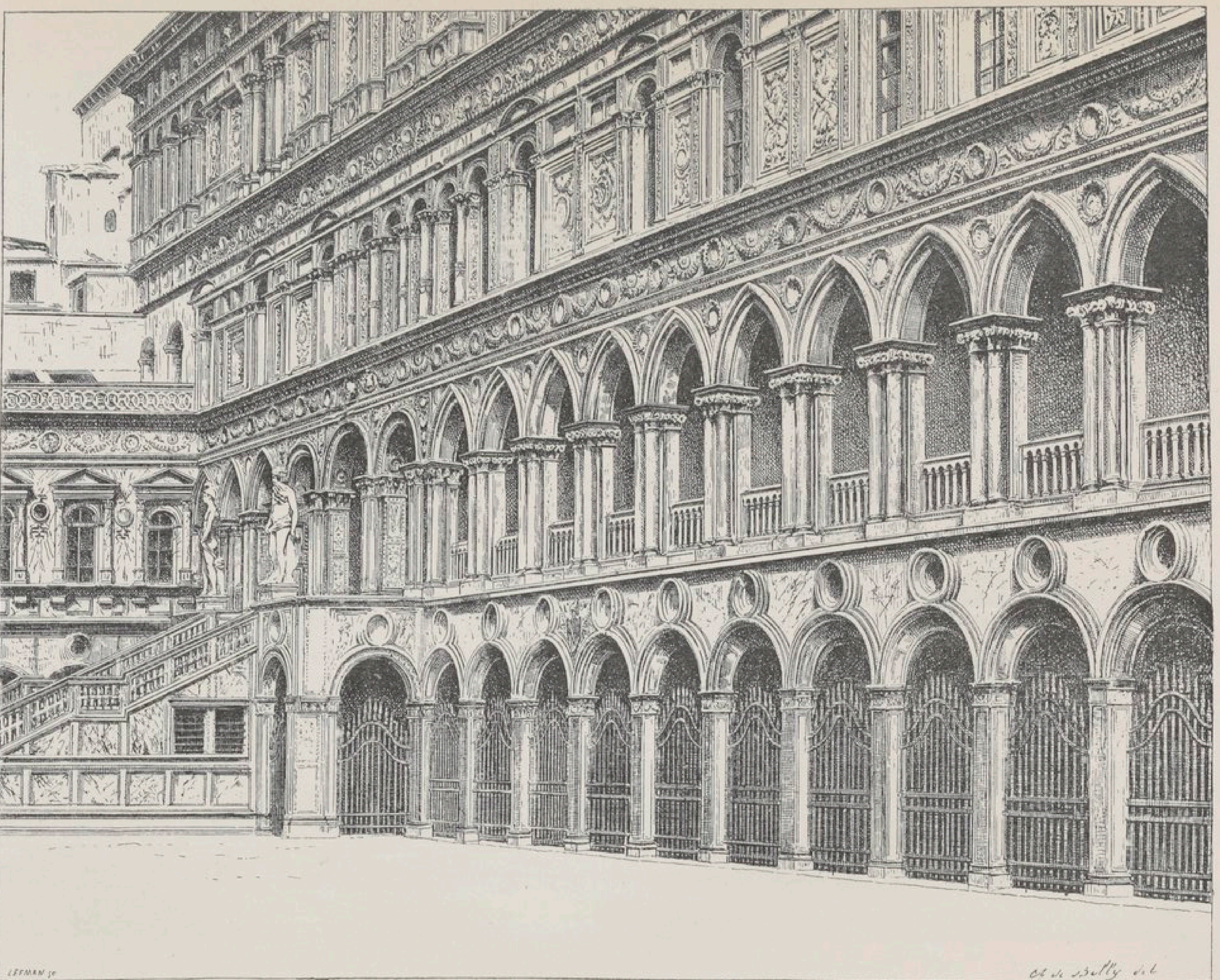
A Giovanni et à Gentile Bellini, à Cima, à Carpaccio, il faut ajouter



Char orné de peintures allégoriques. Extrait du *Songe de Polyphile.*

Marco Marziale, Vincenzo Catena, Francesco Bissola, employés dans les dernières années du quinzième siècle à la décoration du palais ducal, Marco Basaiti et bien d'autres maîtres de talent.

A ce moment, l'architecture, dont le développement n'avait pas été moins lent, — nulle part peut-être en Italie on ne construisit aussi longtemps en style gothique, — commença de son côté à s'affranchir. Les artistes qui opérèrent cette révolution s'appelaient Martino, Pietro, Antonio et Tullio Lombardo; la plupart étaient à la fois architectes et sculpteurs, ainsi que leur émule Antonio Riccio ou Bregno, l'un des constructeurs du palais des doges. Les monuments dans lesquels ils appliquèrent



La cour du palais des doges et l'escalier des Géants.

les idées nouvelles furent l'église San Zaccaria (commencée en 1457), San Michele, Santa Maria dei Miracoli (1480), San Giovanni Crisostomo (1483), les « scuole » ou corporations de San Giovanni Evangelista (1481), de San Marco (1485), la porte de l'Arsenal (1460), la cour du palais des doges (terminée au siècle suivant seulement), le palais Vendramin-Calerghi (1481), et cette infinité d'autres monuments religieux ou civils dans lesquels le génie vénitien brille de tout son éclat (1). Moins de pureté et plus de grâce, plus de liberté, que chez les Florentins contemporains, l'emploi des matériaux les plus riches, un besoin extraordinaire de couleur et de mouvement, tels sont les traits distinctifs de l'architecture vénitienne. Le théoricien la jugera avec sévérité; mais l'artiste, le poète, éblouis par l'accord harmonieux de ces formes légères et gracieuses avec ce ciel magique, dont mille canaux réfléchissent les feux, ne se lasseront pas d'applaudir.



Ornement de l'escalier des Géants.

La sculpture vénitienne suit de bonne heure une voie à part. Elle subit l'influence de l'École de Padoue avec infiniment plus de docilité que l'architecture et la peinture. Bartolommeo Buon, tel est le nom de l'artiste qui le

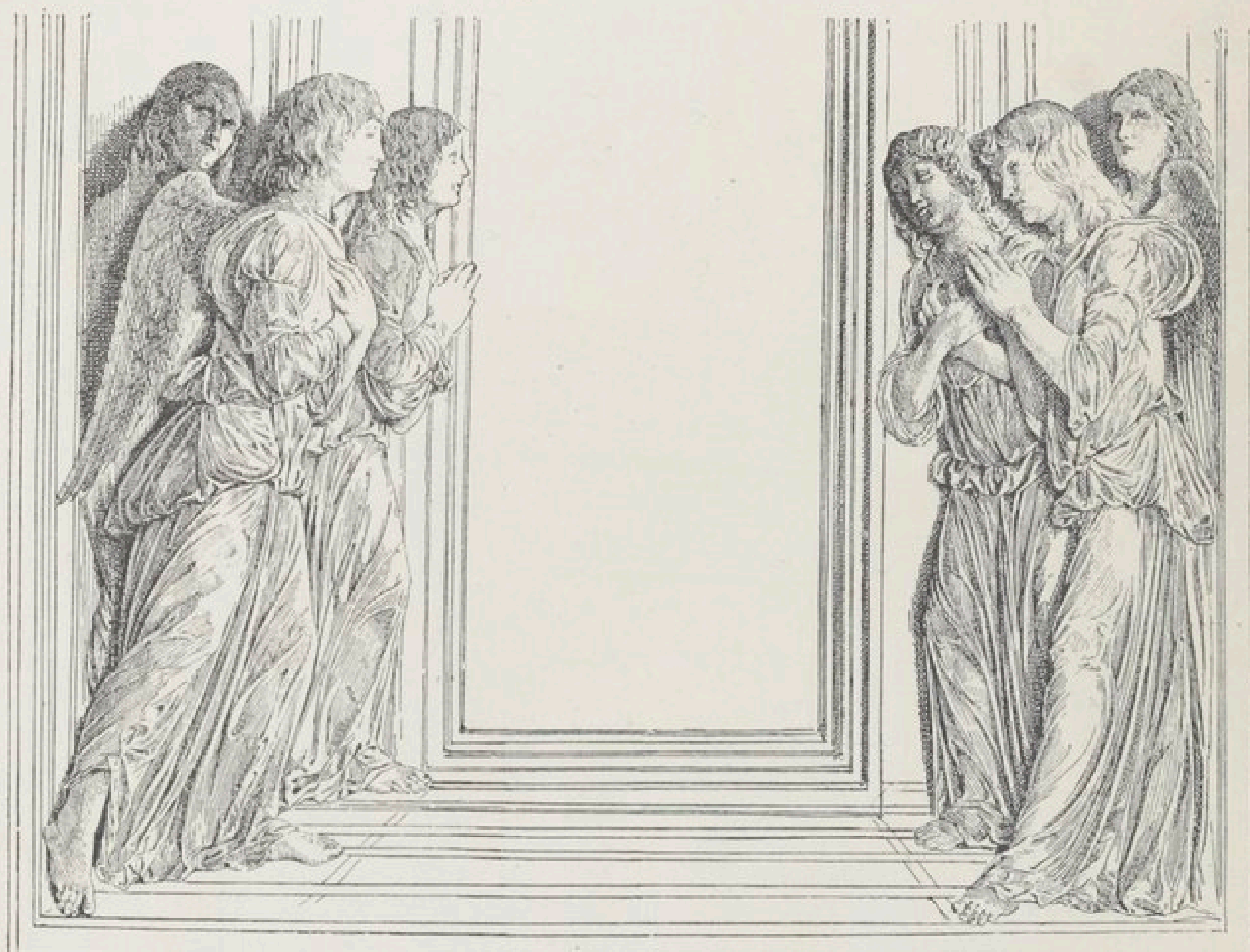
(1) Nous suivons, pour cette rapide esquisse de l'architecture et de la sculpture vénitiennes, l'excellent résumé donné par MM. Burckhardt et Bode, dans leur *Cicerone*, dont une traduction paraîtra prochainement à la librairie Didot.



La cour de la « Scuola » de saint Jean l'Évangéliste, à Venise.

premier, dans la Porta della Carta, au palais ducal (après 1443), s'efforce de concilier les préceptes de l'antiquité avec l'étude de la nature. Les dynas-

ties des Lombardi, probablement d'origine lombarde, et des Riccio de Vérone continuent cette œuvre de régénération, dans les tombeaux de doges, aux Frari ou à San Giovanni e Paolo, dans les statues ou bas-reliefs dont ils ornent les principaux monuments de leur patrie adoptive. Alessandro Leopardi († après 1521), imprime à la sculpture vénitienne le sceau de la perfection, dans le tombeau du doge Vendramin, à San Giovanni e Paolo, et dans le soubassement de la statue équestre du Colleone



Fragment d'un bas-relief vénitien. Milan. Musée de Brera.

(1496), modelée quelques années auparavant par Andrea Verrocchio, dont l'arrivée à Venise seconda si puissamment les novateurs. L'imitation des modèles grecs (voyez page 306) et d'autre part la recherche d'effets pittoresques (dans le bas-relief reproduit ci-contre, le sculpteur ne semble-t-il pas avoir copié quelque tableau de Jean Bellin?) donnèrent à la sculpture vénitienne sa physionomie particulière, si distincte de l'École lombarde et de l'École florentine. Elle y ajouta je ne sais quel caractère mondain et profane. Le brillant et frivole Jacopo Sansovino, Vénitien par adoption, était bien l'artiste dont Venise avait besoin, pour exalter, au siècle suivant,



Le doge et le patriarche de Venise, présentés à la Vierge par deux saints. Bas-relief de la Camera a letto. Palais des doges.



Un Triomphe. Extrait du *Songe de Polyphile* (Venise, 1499).



Un Triomphe. Extrait du *Songe de Polyphile* (Venise, 1499).

ces tendances multiples, dont plus d'une, avouons-le, confinait déjà à la décadence.

Venise avait hâte, à l'époque à laquelle nous sommes parvenus, à la veille des guerres d'Italie, de regagner le temps perdu. Un effort vigoureux y porta la gravure au même degré de perfection que les trois grands arts dont nous venons de retracer les destinées. La finesse, la douceur et le moelleux de leurs estampes firent bientôt des burinistes vénitiens de redoutables adversaires pour l'Ecole florentine. Telles sont surtout les qualités d'un Padouan que Venise peut revendiquer, Giulio Campagnola. Signalons, à côté de lui, ce peintre et graveur inégal, Jacopo de Barbari, dont le principal titre de gloire est, après tout, d'avoir donné des leçons à Albert Durer. La gravure sur bois ne resta pas en retard sur la gravure au burin; on jugera de son essor par les fac-similés placés ci-contre.



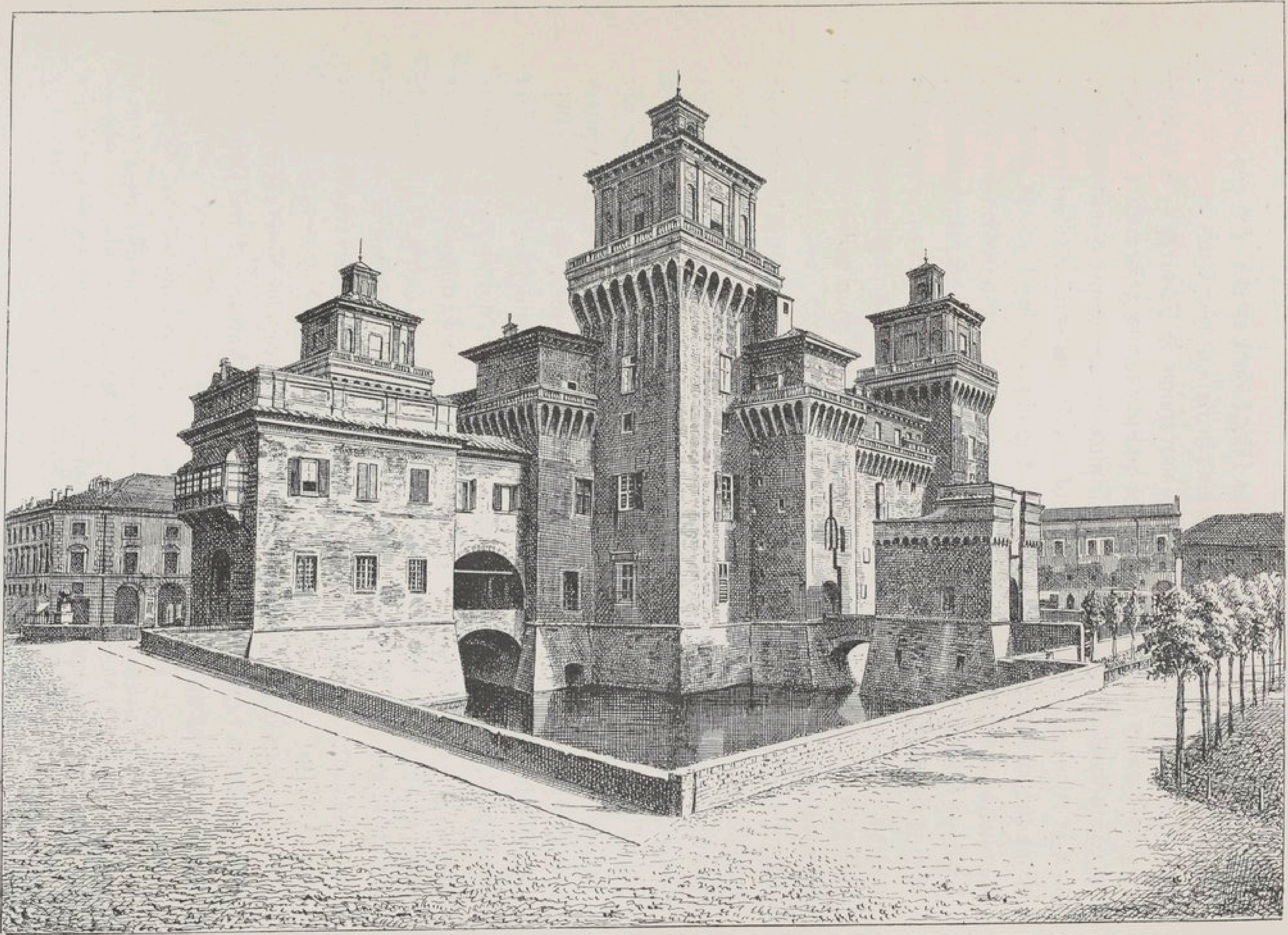


CHAPITRE V.

Ferrare et les princes d'Este. — Nicolas III. — Lionel. — Borso. — Cosimo Tura.
Le palais de Schifanoja.

En parcourant les rues, aussi régulières que silencieuses, de Ferrare, le touriste est tenté de se croire dans quelque sous-préfecture déclassée, non dans la capitale illustrée par la maison d'Este, par l'Arioste, le Tasse, le Garofalo et tant d'autres esprits éminents. Ce n'est pas que la cathédrale ne se distingue par son caractère monumental, que le château, avec ses fossés profonds, ses sombres tours, témoins de tant de supplices, n'inspire un reste de terreur, que les palais, assez clairsemés d'ailleurs, ne gardent des traces de magnificence. Mais quoi! une tyrannie aussi savante que celle des princes d'Este ne pèse pas six cents ans sur une population sans que celle-ci y perde toute originalité et toute énergie. Ferrare me rappelle sans cesse Pise, à qui le joug florentin a imprimé ce même caractère de correction banale, d'indéfinissable ennui.

Le hasard peut faire surgir dans le bourg le plus humble l'homme de génie qui le dotera d'œuvres immortelles. Mais l'histoire nous procure plus souvent la satisfaction de voir les résultats répondre aux efforts, et la moisson la plus riche couvrir les terres les mieux cultivées. Parmi les princes du quinzième siècle, il en est peu qui aient encouragé les travaux de l'esprit avec autant de zèle, de libéralité, de méthode que les d'Este. D'une ville sans traditions littéraires ou artistiques, ils ont fait un des principaux foyers de la Renaissance. Guarino de Vérone, Aurispa, Théodore Gaza, Basinio Basini, Pisanello, Matteo de' Pasti, Cosimo Tura, Piero della Francesca, Baroncelli, Sperandio, tels sont les noms des humanistes et des artistes



Le château de Ferrare.

qui font cortège aux marquis Nicolas III, Lionel et Borso : ces princes n'eussent pu souhaiter panégyristes plus brillants.

Mais dans les encouragements des souverains de Ferrare, — et c'est ici que s'affirme le plus nettement la loi que je cherche à formuler, — dans ces encouragements, dis-je, il y avait plus de sagesse que d'enthousiasme, plus de calcul que de foi; ce je ne quoi sais de passionné, de fébrile, de sublime qui caractérise les Laurent le Magnifique et les Ludovic le More, manquait à ces princes froidement égoïstes et à l'occasion froidement cruels. Ne nous étonnons pas de trouver dans leur entourage les mêmes lacunes; ce sont des maîtres savants et habiles que les Ferrarais, ce ne sont pas des artistes de génie. La principale mission qui leur était imposée, la glorification de la maison régnante, n'était point faite pour enflammer toutes les imaginations (1).

Le marquis Nicolas III (1393-1441) est plus célèbre comme bourreau de sa malheureuse et coupable épouse, Parisina Malatesta, et de son fils Ugo, que comme protecteur des lettres et des arts; il inaugura la longue série des crimes domestiques qui ont fait de la maison d'Este un objet d'horreur pour l'historien des mœurs. C'était cependant un prince éclairé, sachant nettement, en matière de littérature et d'art, ce qu'il voulait et le voulant avec fermeté. Un de ses premiers actes fut la réouverture, en 1402, de l'Université de Ferrare; il y attira des humanistes distingués, Giovanni da Imola pour le droit, l'helléniste Giovanni Aurispa, qui apporta de Constantinople à Ferrare, en 1428, une belle collection de manuscrits grecs, et enfin, en 1429, Guarino de Vérone, à qui il confia, en outre, l'éducation de son fils Lionel (2). Tels furent les progrès de la nouvelle institution, qu'en 1474 elle compta quarante-cinq professeurs, représentant les études les plus variées (3).

La renaissance des arts semble avoir été moins rapide. Nous savons toutefois qu'entre 1431 et 1436 Brunellesco visita Ferrare, et que Donatello y fut de passage en 1451.

(1) Nulle dynastie, au quinzième siècle, n'a employé un aussi grand nombre de médailleurs. A tout instant Pisanello, Niccolò (Baroncelli), Amadio de Milan, Antonio Marescotti, Giacomo Lixignolo, Petrecini, Baldassare Estense, Corradini, Sperandio, et d'autres encore, sont occupés à fixer sur une médaille les traits d'un Este. Voy. Al. Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance*; Paris, 1883.

(2) Voigt, t. I, p. 548 et suiv.

(3) Gregorovius, *Lucrèce Borgia*, éd. ital., p. 264.

Lionel d'Este (1441-1450) est le premier prince italien qui ait eu pour précepteur un humaniste (1). Disciple du fameux Guarino de Vérone, cet émule de Victorin de Feltre dans le domaine de l'éducation, Lionel apprit à s'exprimer avec une égale élégance en italien et en latin; il recherchait le commerce des savants, — nous le trouvons en relations d'amitié avec Cyriaque d'Ancône, Théodore Gaza, Basinio Basini de Parme, le Pogge, Philelphe, et Pier Candido Decembrio, — s'occupa de former une collection de pierres gravées, et partagea son admiration entre les chefs-d'œuvre de la peinture flamande et les compositions inspirées de l'antiquité. Cyriaque d'Ancône et Fazio ont vu chez lui une *Descente de croix* de Roger van der Weyden, avec des volets représentant Adam et Ève chassés du paradis et un prince agenouillé (2). Nous connaissons d'un autre côté le sujet des peintures décorant une aile de son palais : il y avait fait représenter Scipion l'Africain s'entretenant avec Annibal, d'après le récit de Tite-Live (3). C'est aussi en s'inspirant de la tradition antique que Lionel résolut d'élever à son père une statue équestre; il confia ce travail, qui ne fut terminé qu'en 1451, à deux Florentins, Niccolò Baroncelli et Antonio di Cristoforo (4).

Borso (1450-1471), fils naturel de Nicolas III, comme Lionel, avait moins de connaissances et de talent que ce dernier, mais plus d'adresse et de volonté. Sa magnificence était raisonnée, tout comme cet esprit d'équité dont il se montrait si fier. Mais ne scrutons point les consciences et contentons-nous d'applaudir à tant de services éclatants : l'agriculture favorisée par d'importants travaux de desséchement ou d'irrigation, de nouveaux débouchés ouverts à l'industrie et au commerce, une administration exacte et intègre, le développement de l'assistance publique (5), un règne pacifique. L'historien des arts à la cour de Ferrare, M. G. Gruyer, nous a tracé un tableau attachant de cette existence exemplaire, à laquelle il n'a manqué qu'un peu d'enthousiasme : « Après s'être levé au point du jour, dit-il, et avoir récité avec un prêtre l'office divin, ainsi que l'office de la Vierge, il descendait de son palais, situé en face de la cathédrale, et se promenait dans la ville jusqu'à l'église de

(1) Voigt, t. I, p. 565.

(2) Al. Pinchart, Annotations aux *Peintres flamands*, de MM. Crowe et Cavalcaselle, p. CLXXVII, CLXXXI.

(3) Voigt, t. I, p. 555.

(4) Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance; Niccolò...*, p. 7.

(5) Cittadella, *Notizie*, p. 392 et suiv.

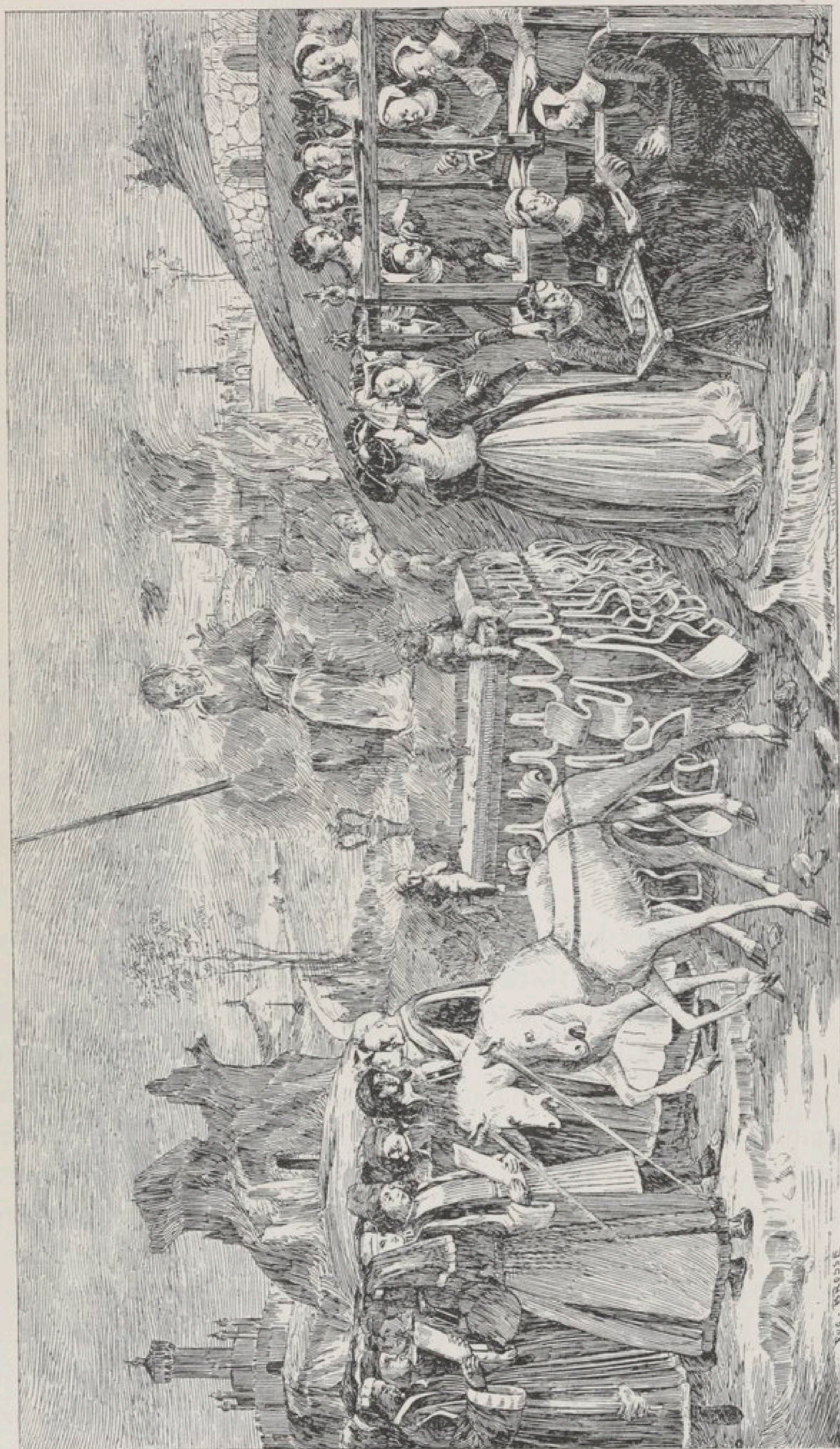
San Crispino, avec ses conseillers, ses secrétaires, ses chanceliers, écoutant tous ceux qui voulaient lui parler, accueillant toutes les demandes légitimes, rendant sommairement la justice, lorsque les cas étaient simples, ou renvoyant les plaideurs devant les tribunaux, auxquels il recommandait la célérité. Selon lui, les lois obligeaient les grands aussi bien que les petits. »

« Ce qui frappe également chez Borso, c'est son goût pour le luxe. Malgré ses édits somptuaires, il aimait les étoffes aux brillantes couleurs, non seulement pour lui-même, mais pour les gens de son entourage. Il portait ordinairement, même à la campagne, des vêtements en brocart d'or. Autour de son cou brillait presque toujours un collier qui avait coûté 70,000 ducats... En se rendant à Rome, où il allait recevoir de Paul II le titre de duc de Ferrare (1471), il s'entoura d'un appareil encore plus éclatant. Les cent cinquante mules qui portaient ses équipages étaient couvertes de velours cramoisi brodé d'or, ou de drap blanc, rouge et vert. Ses chambellans étaient vêtus de drap d'or, ses écuyers de drap d'argent. Si le luxe de Borso satisfaisait une inclination personnelle, il répondait aussi à un calcul politique. Il imposait au peuple, qui partout se laisse éblouir ou séduire par le faste, et donnait une haute idée de la puissance du prince à tous les États italiens, entre les chefs desquels il y avait assaut d'ostentation (1). »

La gloriole de Borso n'a pas profité uniquement aux arts somptuaires; elle a donné naissance à deux ouvrages considérables, la statue (assise) du prince, jetée en bronze par Niccolò Baroncelli, et les fresques du palais de Schifanoja. De la statue, nous n'en parlerons pas ici; de même que la statue équestre de Nicolas III, le Regisol de Pavie et la statue de Paul II à Pérouse, elle a été détruite pendant les orages de la Révolution (2). Quant aux fresques, elles méritent un examen approfondi.

Il est aujourd'hui bien établi que la décoration du palais de Schifanoja (mot à mot Esquive-Ennui; nous dirions Sans-Souci), situé dans un des quartiers les plus déserts de Ferrare, appartient au règne de Borso. Mais les critiques éprouvent plus de peine à se mettre d'accord sur les noms des artistes qui ont exécuté cet ensemble, aujourd'hui si cruellement mutilé. M. Harck y voit l'œuvre de Cossa, de Cosimo Tura, et de leurs élèves, parmi lesquels il faut ranger, d'après lui, Gregorio Schiavone (3). M. Gus-

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 1er août 1883, p. 634-635.
(2) On en trouvera une gravure dans les *Médailleurs* de M. Heiss, fasc. cité, p. 8.
(3) *Die Fresken im Palazzo Schifanoja in Ferrara*; Berlin, 1884, p. 29.



Le triomphe de Minerve. Palais de Schifanoja. Fragment.

tave Gruyer met en avant les noms de Tura, de Lorenzo Costa, de Piero della Francesca, de Francesco Cossa, de Galasso Galassi et de différents autres. Nous ne prendrons point parti dans une discussion qui divise de si bons esprits.

Malgré l'état auquel elles sont réduites, il n'existe pas en Italie d'ensemble aussi intéressant que les fresques de Schifanoja pour la connaissance des mœurs, des cérémonies, des détails de la vie publique ou de la vie privée; les allégories mythologiques y alternent avec la représentation des travaux champêtres; les portraits des princes avec ceux des bouffons, ou même avec ceux des chevaux, car Borso a pris soin d'y accorder une place aux plus fiers étalons, aux plus gracieuses juments de ses fameuses écuries. « Représenter les *Douze mois de l'année,* en figurant les signes du zodiaque, ainsi qu'en évoquant sur des chars de triomphe les divinités qui, dans le paganisme, présidaient à chaque mois, retracer les actes les plus saillants de Borso, sans omettre, sur les plans secondaires, les travaux qui se font successivement dans la campagne, telle fut, dit M. Gruyer, la tâche assignée au peintre. » Le fragment reproduit par notre gravure montre quel talent d'observation, quel sentiment pittoresque les artistes choisis par le souverain de Ferrare ont su mettre dans leurs compositions; on ne se lasse point de déchiffrer ces scènes prises sur le vif, spirituelles et amusantes comme un recueil de « nouvelles ». Ne leur demandons pas l'éloquence, la grandeur : le sujet ne les comporte pas.

Les leçons de l'École de Padoue, d'une part, celles de Piero della Francesca, de l'autre, tels sont les éléments constitutifs des fresques de Schifanoja; et, nous pouvons l'ajouter, ceux de l'École même de Ferrare. En combinant la rigueur scientifique d'un Squarcione et d'un Mantegna avec l'ingénuité de l'observation et le sentiment du coloris propres à Piero, les Ferrarais se sont composé une manière qui ne manque ni de distinction ni de charme. Le principal d'entre eux, Cosimo Tura (né entre 1420 et 1430, mort entre 1494 et 1498), le peintre attitré des d'Este, exécuta tour à tour pour eux des peintures religieuses, des portraits, des cartons de tapisseries. Ses compositions, très voulues, très serrées, pèchent souvent par la sécheresse; mais il sait aussi, notamment dans son chef-d'œuvre, le retable du Musée de Berlin, s'élever jusqu'à l'éloquence de la couleur. Rien de plus fier et de plus vibrant que la tonalité de cette grande page qu'un Bartolommeo Montagna ou un Carpaccio n'eût pas hésité à signer.

De toutes les races fixées dans l'ancienne Æmilia, les Ferrarais sont le plus doués pour l'art (1); ils ont fourni un contingent considérable à l'École qui se constitua sous les auspices de Borso : Francesco Cossa, Lorenzo



La Vierge trônant entre des saints. Par Cosimo Tura. Musée de Berlin.

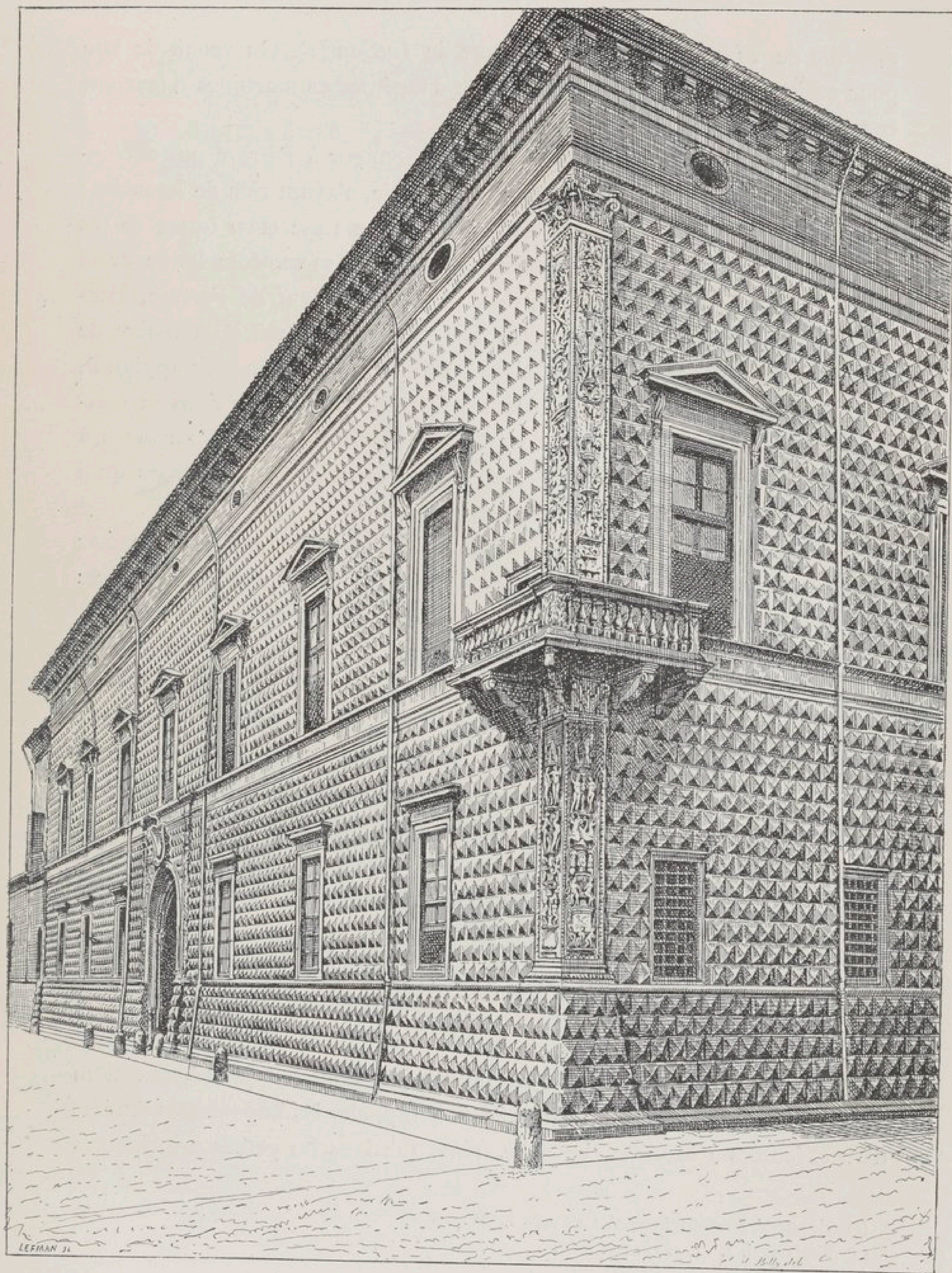
Costa, Galasso Galassi, Domenico Panetti, Stefano, Timoteo della Vite, Ercole Roberti Grandi l'aîné († 1513), ne tardèrent pas, concurremment avec Cosimo Tura, à peupler de leurs œuvres, la plupart pleines de science et de caractère, non seulement les églises et les palais de Ferrare et des environs, mais encore ceux de Bologne et de Mantoue.

(1) Tel est le jugement porté sur eux par un critique aussi docte que spirituel, M. Morelli : *Italian masters in german galleries;* Londres, 1883, p. 101.

Cependant les entreprises de Borso et de sa cour étaient trop nombreuses pour que les artistes ferrarais pussent y faire face incessamment; il fallut recourir aux étrangers. Abstraction faite des voisins immédiats, les Bolonais, les Parmesans, les Modénois, fixés en grand nombre à Ferrare, nous y rencontrons des maîtres venus de toutes les parties de l'Italie. Florence était surtout représentée par des sculpteurs : Nicolas Baroncelli et ses fils, Antonio di Cristoforo, Meo, Paolo di Luca, Stoldo, Bartolommeo di Biagio, Sandro di Bartolo, etc. (1). Les peintres venaient un peu de partout : l'un, Piero della Francesca, était Toscan; l'autre, Angelo, Siennois; Venise avait fourni Antonio, Girolamo, Bartolomeo et Filippo; Vicence, Andrea di Gherardo, Sperindio di Gherardo; Vérone, les Marsigli et un certain Francesco; Pavie, Girolamo et Guglielmo; Cocali, Giorgio, Giovanni di Romano, Antonio et Niccolò avaient pour patrie l'Allemagne; Giorgio di Domenico, la Hongrie. Jacopo Bellini, si nous en jugeons par le dessin conservé au Louvre (voyez la gravure de la page 324), fut aussi en relations avec Borso. La France, les Flandres, l'Allemagne défrayaient la cour d'Este de tapissiers, de brodeurs et de musiciens, tandis que les orfèvres se recrutaient surtout à Milan, à Crémone, à Vérone, à Venise; j'en ai cependant relevé deux qui étaient originaires de Rome et un autre venu du fond de l'Espagne.

Le duc Hercule Ier (1471-1505), continua les brillantes traditions de ses frères Borso et Lionel, de son père Nicolas. Guerrier valeureux, il ne se distingua pas moins par son amour pour les plaisirs de l'esprit. Il s'honora de l'amitié du comte Boiardo, l'auteur de l'*Orlando innamorato,* du marquis Nicolas de Correggio, un des premiers dramaturges du quinzième siècle, de Tito Strozzi, l'auteur de tant d'élégantes poésies latines. Ferrare comptait en outre à ce moment des poètes de la valeur de Francesco Bello, l'auteur du *Mambriano,* et d'Antonio Tebaldeo, ainsi que d'innombrables savants dont on trouvera les noms dans l'ouvrage de Tiraboschi. Hercule a surtout bien mérité du théâtre italien. Un des premiers, il donna des spectacles magnifiques, où l'on remit sur la scène des comédies grecques ou latines, avec toute la pompe et tout l'appareil de l'antiquité. Les *Ménechmes,* l'*Amphitrion,* la *Cassine*, la *Mostellaire* de Plaute, y furent ainsi représentés. Ce fut pour le théâtre de Ferrare que Boiardo écrivit sa

(1) Cittadella, *Notizie relative a Ferrara;* Ferrare, 1864, passim.



Le palais des Diamants, à Ferrare.

comédie de *Timon,* tirée d'un dialogue de Lucien (1). On venait de loin pour assister à ces représentations, dont d'ingénieuses machines relevaient encore l'éclat (2).

L'éloquence sacrée n'était pas moins en honneur à Ferrare que ces distractions profanes, mais une éloquence tempérée, n'ayant rien de farouche : le célèbre Fra Mariano de Genazzano y prêcha en 1492 et en 1494; ce fut sur ses instances que Pietro Domizio (3) composa sa comédie latine de la *Conversion de saint Augustin.* Que le plus noble enfant de Ferrare, Hieronimo Savonarola, fut heureusement inspiré en secouant la poussière de ses sandales contre cette ville de plaisirs ! Où Fra Mariano était applaudi, lui n'avait aucune chance d'être écouté. Il en fit l'expérience dans sa nouvelle patrie, à Florence : l'influence de Fra Mariano y grandit au fur et à mesure que la sienne déclinait, et cet ardent ennemi n'eut de repos qu'il n'eût vu le réformateur expirer sur le bûcher.

Le mariage d'Hercule avec Éléonore d'Aragon ne pouvait que favoriser son amour pour la magnificence. Les fêtes qui signalèrent son union avec cette princesse comptent parmi les plus somptueuses de la Renaissance. Leur règne ne fut qu'une succession de tournois, de réjouissances de toutes sortes. Peut-être même les arts somptuaires se développèrent-ils au détriment du grand art; la tapisserie, entre autres, fut, jusqu'en 1490, l'objet de la plus vive sollicitude de la part du souverain ferrarais (4). Parmi les constructions de ce règne, nous citerons surtout le palais des Diamants, commencé en 1493, par Sigismond d'Este, mais terminé longtemps après, en 1567.

Les deux filles d'Hercule héritèrent de ses goûts : nommer Béatrix d'Este, la duchesse de Milan, et surtout Isabelle d'Este, la marquise de Mantoue, c'est caractériser l'amour des lettres dans ce qu'il a eu de plus délicat et de plus élevé chez les princesses de la Renaissance.

Pour compléter le tableau de l'activité intellectuelle qui régnait d'un bout à l'autre de l'Émilie, il nous reste à rappeler les importantes œuvres d'art exécutées à Modène, à Parme, ainsi que dans les petites principautés

(1) Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie,* t. III, p. 541.
(2) Tiraboschi, t. VI, p. 1312 et suiv.
(3) Voy. ci-dessus, p. 107.
(4) Voy. mon *Histoire de la Tapisserie en Italie;* Paris, Dalloz, 1878-1884, p. 56.

de la Mirandole et de Correggio (1). On sait que les seigneurs de ces deux dernières tinrent à honneur de descendre dans l'arène et de combattre en simples soldats, qui pour la couronne de poète, qui pour celle d'érudit. Pic de la Mirandole a pour pendant le marquis Nicolas de Correggio, neveu

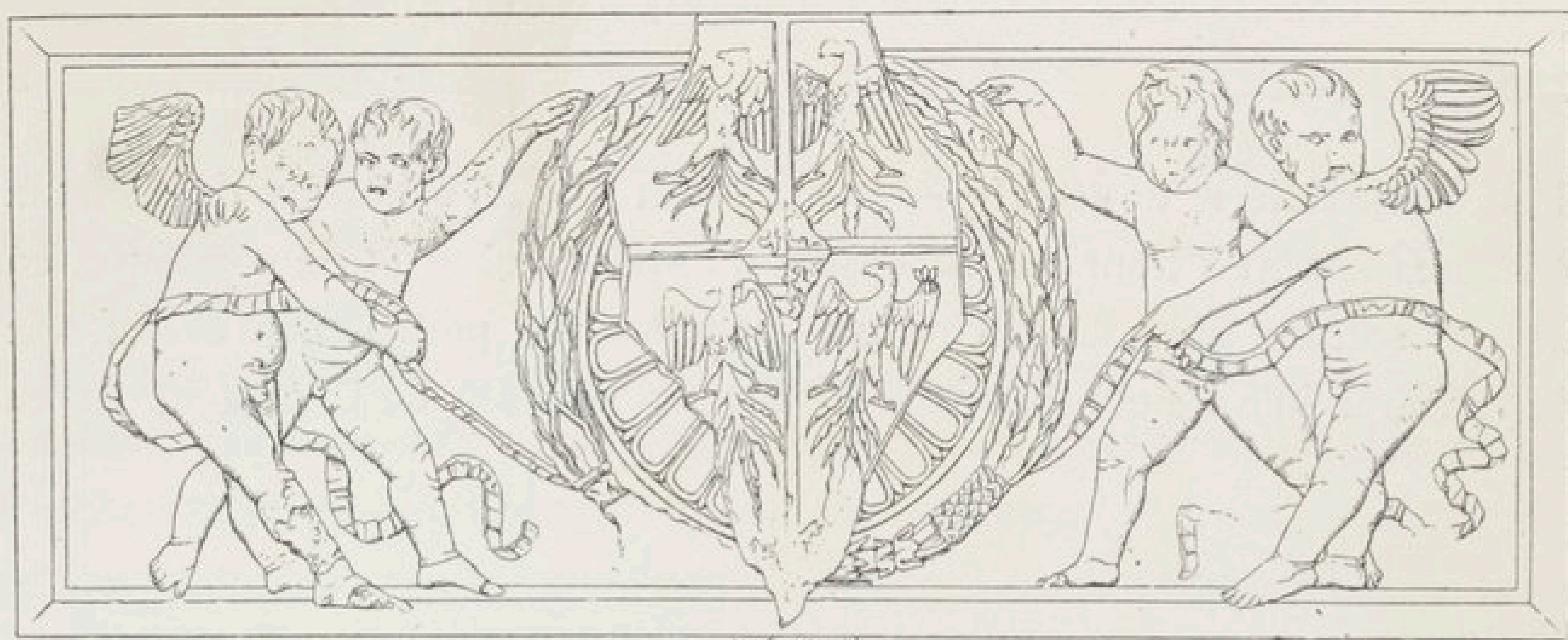


Buste de Pic de la Mirandole. Musée de Berlin.

de Lionel d'Este et gendre du Colleone († 1508). Nicolas, un des esprits les plus brillants de la cour de Ludovic le More, auprès duquel il résida longtemps, nous a laissé *Céphale,* la seconde en date des comédies représentées à Ferrare, en 1487, et les *Amours de Psyché et de Cupidon* (2).

(1) Sur l'histoire des arts à Modène, on devra consulter les publications du marquis Campori et de M. Venturi; sur celle des arts à Correggio, la brochure de M. Bigi, *Degli arazzieri e ricamatori di Correggio;* Correggio, 1878.

(2) Tiraboschi, t. VI, p. 1318 et suiv.



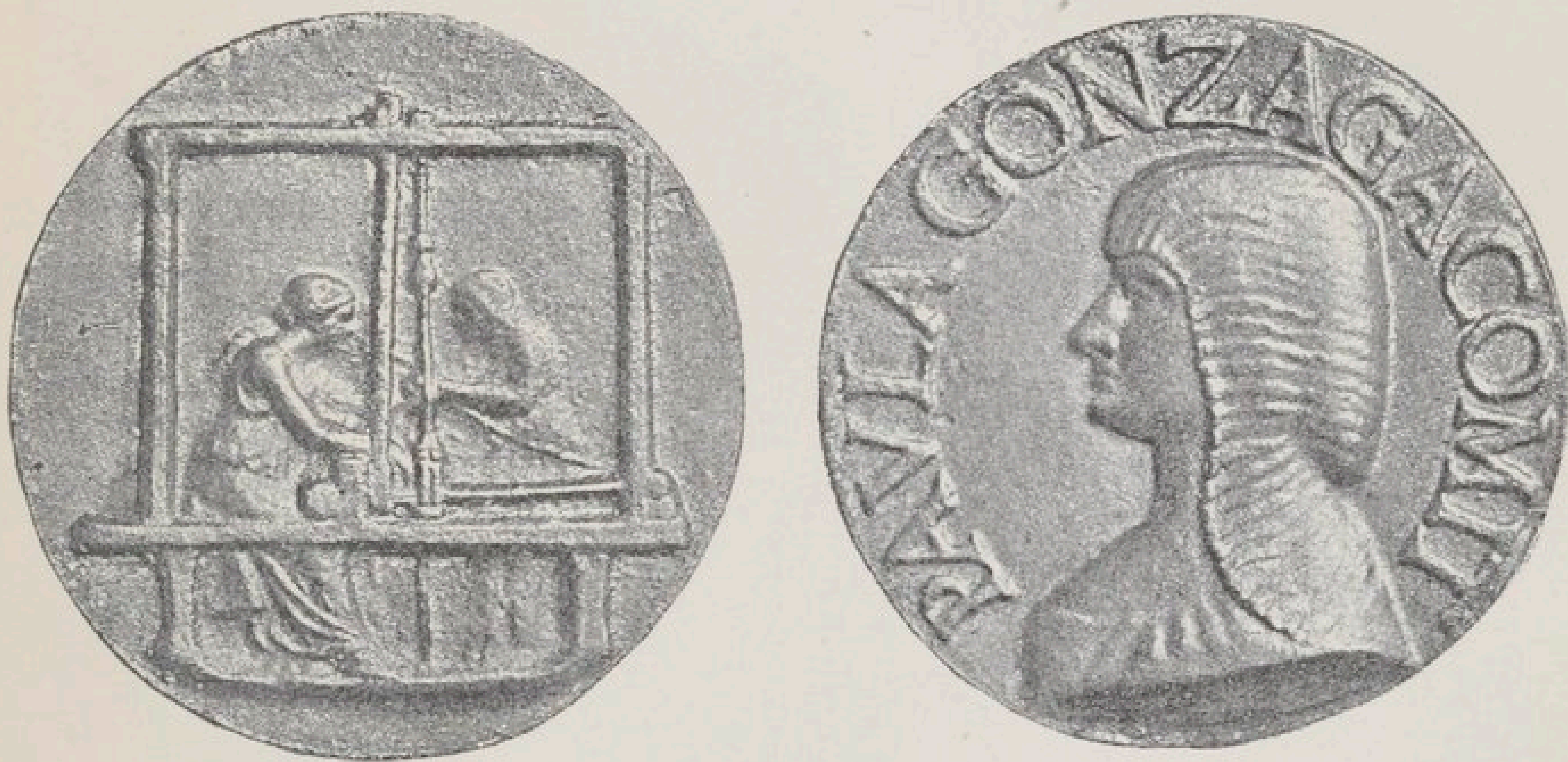
CHAPITRE VI.

Mantoue. — Les princesses de la cour des Gonzague. — Le marquis Louis III. — Andrea Mantegna.
Appendice : Bologne.

En traçant le tableau de l'effroyable corruption de l'Italie pendant le quinzième et le seizième siècle, les moralistes oublient d'ordinaire de signaler les exceptions, heureusement fort nombreuses. Si, à Ferrare, l'inviolable attachement de la maison d'Este pour la France, au milieu des épreuves les plus cruelles, mérite quelque indulgence, quelle sympathie ne devons-nous pas témoigner aux cours de Mantoue, d'Urbin, de Pesaro, de Césène, de Correggio et de tant d'autres provinces, pour les vertus publiques et domestiques dont elles ont donné l'exemple! Le lecteur ne nous reprochera pas, nous en sommes convaincu, d'accorder dans ce travail autant de place à l'étude des mœurs qu'à celle des arts, à la biographie des Mécènes qu'à celle des artistes : le caractère des Ludovic le More, des Frédéric d'Urbin, des Laurent le Magnifique ne s'est-il pas reflété dans les chefs-d'œuvre nés sous leurs auspices ; leurs goûts ne sont-ils pas devenus la règle d'écoles puissantes ?

En adoucissant les mœurs, la Renaissance ne pouvait manquer de relever la situation sociale de la femme, de lui rendre sa légitime part d'influence. Aussi voyons-nous, dans la cité sur laquelle n'a cessé de planer le génie tutélaire du doux Virgile, les Italiennes des classes supérieures se mêler avec ardeur au mouvement, en favoriser le triomphe de toutes leurs forces. Les princesses de la cour des Gonzague se sont signalées au premier rang parmi les protectrices de la cause nouvelle : à Man-

toue même, les marquises Paule, Barbe et Isabelle, à Urbin la duchesse Élisabeth de Montefeltro, née Gonzague, ont chacune attaché leur nom à une forme distincte de la Renaissance : la marquise Paule, de la famille des Malatesta, l'amie de Victorin de Feltre, le grand pédagogue de Mantoue, représente le culte des lettres uni à la piété; Barbe de Brandebourg est la femme savante avec toute l'ardeur et tout le pédantisme de la première Renaissance; Élisabeth s'attache à développer les plus rares qualités morales; elle inspire le *Courtisan* de Castiglione, ce code du parfait gentilhomme; Isabelle enfin représente les jouissances de l'esprit portées à leur



Face et revers de la médaille de Paule Gonzague la jeune.

plus haute intensité. Cette femme remarquable, qui a encore connu Mantegna et Jean Bellin, a eu pour amis des artistes tels que Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain, Sebastiano del Piombo, le Corrège; des littérateurs tels que Alde Manuce, Bembo, l'Arioste, Paul Jove, Bernardo Tasso, Castiglione et tant d'autres hommes illustres.

Quelque séduisantes que soient les deux dernières figures, nous devons les exclure du cadre de ces recherches; elles appartiennent en réalité au seizième siècle; peut-être les retrouverons-nous quelque jour en étudiant l'histoire de la Renaissance parvenue à son apogée.

Avec le marquis Louis III (1444-1478), l'élève de Victorin de Feltre et l'époux de Barbe de Brandebourg, la Renaissance fait irruption à Mantoue.

Les Gonzague étaient depuis longtemps connus par leur amour des lettres et des arts; les soins donnés à leur bibliothèque (dès 1407 elle renfermait 67 ouvrages écrits en français) (1), les encouragements prodigués à Victorin de Feltre, la fondation d'une importante manufacture de tapisseries de haute lisse (2), la commande de nombreuses œuvres d'art, tableaux, statues, et surtout médailles, la recherche de marbres ou de pierres gravées antiques, témoignaient hautement de leur libéralité éclairée. Le marquis Louis,



Portrait de Barbe de Brandebourg. Par Mantegna.

dont l'élévation de vues répondait à la fermeté de caractère, comprit que pour féconder tant de germes, il ne lui manquait que d'assurer à Mantoue le concours d'un homme supérieur. Libre du côté des lettres, dans lesquelles l'enseignement de Victorin de Feltre avait porté tous ses fruits, Louis, sans cesser d'encourager le « studio » (l'université) de sa capitale et de correspondre avec les humanistes du dehors, Philelphe, Guarino, Platina, résolut de porter ses efforts sur l'art. Promesses, prières, flatteries, il ne négligea rien pour attirer auprès de lui le jeune et déjà glorieux chef de l'École de Padoue, Andrea Mantegna. Celui-ci résistait, ne pouvant se décider à quitter sa patrie; mais le marquis n'était pas facile à décourager. Après

(1) Article de M. Braghirolli dans la *Romania;* t. IX, p. 497-514.
(2) Voy. mon *Histoire de la Tapisserie en Italie.*

dix années de négociations, dans lesquelles il déploya une patience et une éloquence au-dessus de tout éloge, il réussit à conquérir, — c'était en 1466, date mémorable, — le maître dont, un des premiers, il avait entrevu le génie.

Le nom de Mantègne éclipse tous les autres à Mantoue. Cependant la gloire de l'auteur du *Triomphe de Jules César* et de tant d'autres chefs-d'œuvre ne doit pas nous faire oublier les maîtres éminents qui l'ont pré-



Les Muses. Fac-similé d'une gravure de Mantegna.

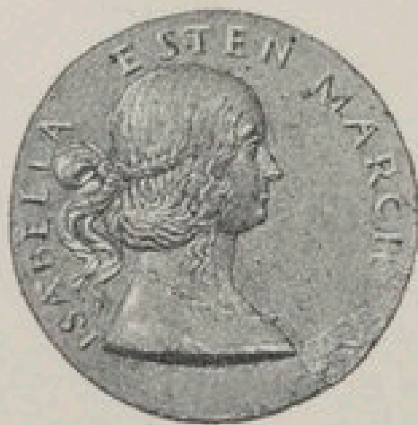
cédé ou accompagné sur les bords du Mincio. Le Pisan, au témoignage de Fazio, y exécuta des peintures fort admirées; Brunellesco y fit un court séjour, entre 1431 et 1436; Donatello y modela, en 1450-1451, l' « arca di S. Anselmo » (1). De 1459 à 1460, Léon-Baptiste Alberti y traça les dessins de la petite église de San Sebastiano; il retourna auprès de son ami le marquis Louis en 1463 et en 1470, où il composa le plan de la grandiose

(1) Braghirolli, *Giornale di Erudizione artistica*, 1873. De 1452 à 1458 le marquis fit de vains efforts pour décider le sculpteur florentin à revenir auprès de lui. M. Frizzoni attribue à Donatello les bas-reliefs de la balustrade de San Sebastiano, dont l'un est gravé ci-dessus, p. 336 (*Di alcune insigni opere di scultura esistenti in Mantova;* Pérouse, 1873, p. 3). Mais la liberté et la souplesse de la facture nous semblent déceler une main postérieure, peut-être celle de Luca Fancelli.

église de Sant'Andrea, dont la première pierre fut posée en 1472 (1). Et pendant près d'un demi-siècle, de 1450 à 1494, l'éminent architecte et sculpteur toscan, Luca Fancelli de Settignano (2), ne cessa de prodiguer son talent et sa science au service des Gonzague. Que de jalons pour la Renaissance!

Les limites de ce travail ne nous permettent pas de consacrer à Mantègne l'étude approfondie à laquelle il a droit et qu'il attend encore. Bornons-nous à quelques traits destinés à compléter l'esquisse tracée dans un des précédents chapitres.

Mantoue ne renferme plus qu'une seule œuvre importante de Mantègne, les fresques du palais ducal. Une salle, enclavée dans les archives des notaires, et qui a subi les plus graves dégradations, nous montre, sur une

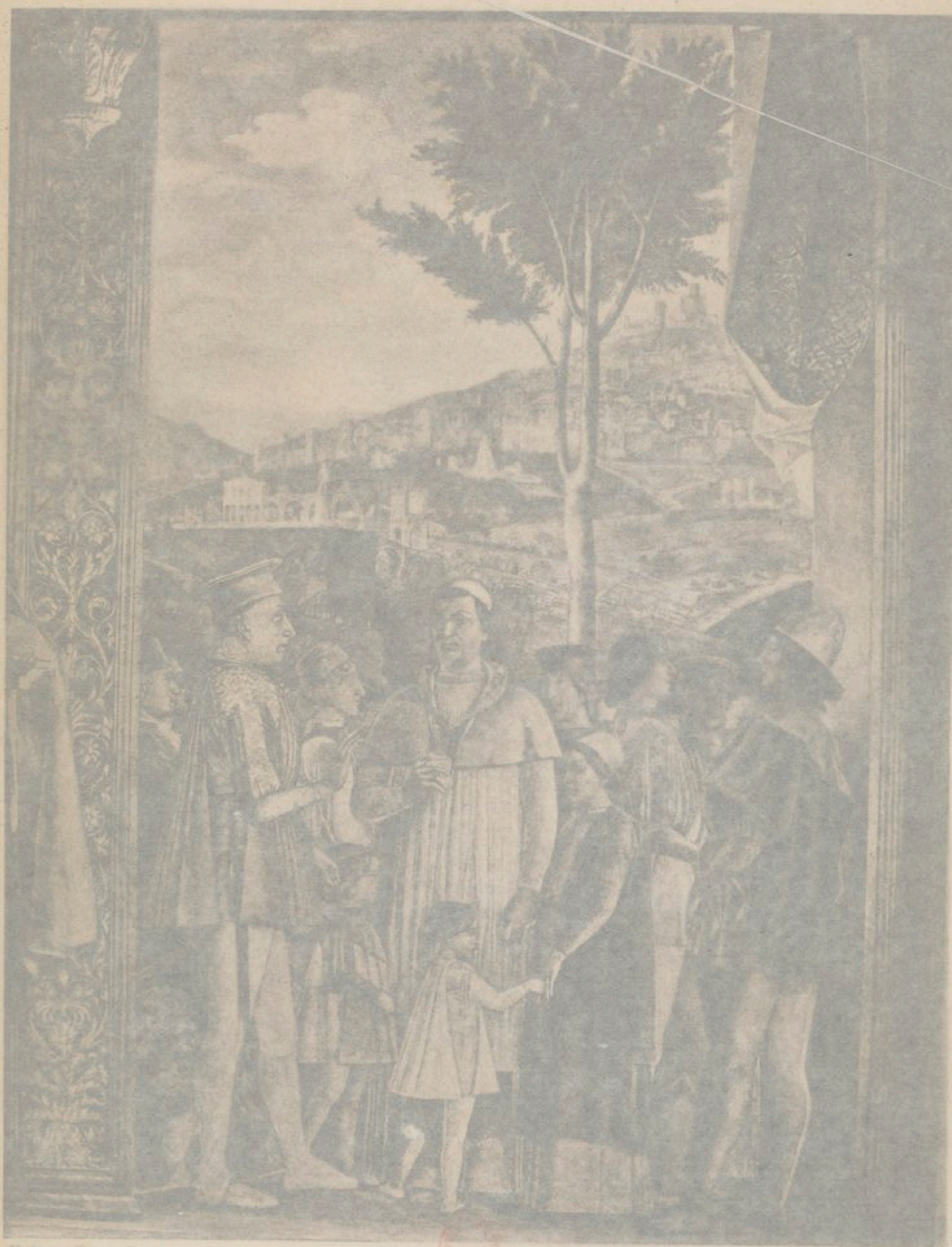


Isabelle d'Este, d'après une médaille.

paroi, Barbe de Brandebourg, grave et solennelle, assise au milieu de sa nombreuse progéniture; sur l'autre, le marquis Louis allant à la rencontre de son fils François, le futur cardinal; puis plus loin, de l'autre côté de la porte, la suite du marquis, un groupe de piqueurs avec des chevaux et des molosses. Au-dessus de la porte, des génies nus, d'une liberté et d'une allure prodigieuses, tiennent le cartouche sur lequel se développe une inscription monumentale (Dürer s'en est visiblement inspiré dans ses génies sonnant de la trompette, Bartsch, 66); le plafond est orné d'une sorte de trompe-l'œil (imité par le Soddoma dans son plafond de la Stance de la Signature, au Vatican), cinq femmes, parmi lesquelles une Moresque, et des génies y paraissent accoudés sur une balustrade circulaire.

Devant la seule de ces fresques qui soit relativement intacte, la Rencontre du marquis Louis et de son fils François, on comprend bien cette parole de Charles Blanc : « La peinture de Mantegna réunit deux qualités en appa-

(1) W. Braghirolli, *Leon Battista Alberti in Mantova;* Florence, 1869.
(2) W. Braghirolli, *Luca Fancelli;* Milan, 1876.



Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

RENCONTRE DU MARQUIS LOUIS DE GONZAGUE ET DE SON FILS LE CARDINAL FRANÇOIS.
Fresque de Mantegna au Château de Mantoue.

église de Sant'Andrea, dont la première pierre fut posée en 1472 (1). Et pendant près d'un demi-siècle, de 1450 à 1494, l'éminent architecte et sculpteur toscan, Luca Fancelli de Settignano (2), ne cessa de prodiguer son talent et sa science au service des Gonzague. Que de jalons pour la Renaissance!

Les limites de ce travail ne nous permettent pas de consacrer à Mantègne l'étude approfondie à laquelle il a droit et qu'il attend encore. Bornons-nous à quelques traits destinés à compléter l'esquisse tracée dans un des précédents chapitres.

Mantoue ne renferme plus qu'une seule œuvre importante de Mantègne, les fresques du palais ducal. Une salle, enclavée dans les archives des notaires, et qui a subi les plus graves dégradations, nous montre, sur une

Isabelle d'Este, d'après une médaille.

paroi, Barbe de Brandebourg, grave et solennelle, assise au milieu de sa nombreuse progéniture; sur l'autre, le marquis Louis allant à la rencontre de son fils François, le futur cardinal; puis plus loin, de l'autre côté de la porte, la suite du marquis, un groupe de piqueurs avec des chevaux et des molosses. Au-dessus de la porte, des génies nus, d'une liberté et d'une allure prodigieuses, tiennent le cartouche sur lequel se développe une inscription monumentale (Dürer s'en est visiblement inspiré dans ses génies sonnant de la trompette, Bartsch, 66); le plafond est orné d'une sorte de trompe-l'œil (imité par le Soddoma dans son plafond de la Stance de la Signature, au Vatican), cinq femmes, parmi lesquelles une Moresque, et des génies y paraissent accoudés sur une balustrade circulaire.

Devant la seule de ces fresques qui soit relativement intacte, la Rencontre du marquis Louis et de son fils François, on comprend bien cette parole de Charles Blanc : « La peinture de Mantegna réunit deux qualités en appa-

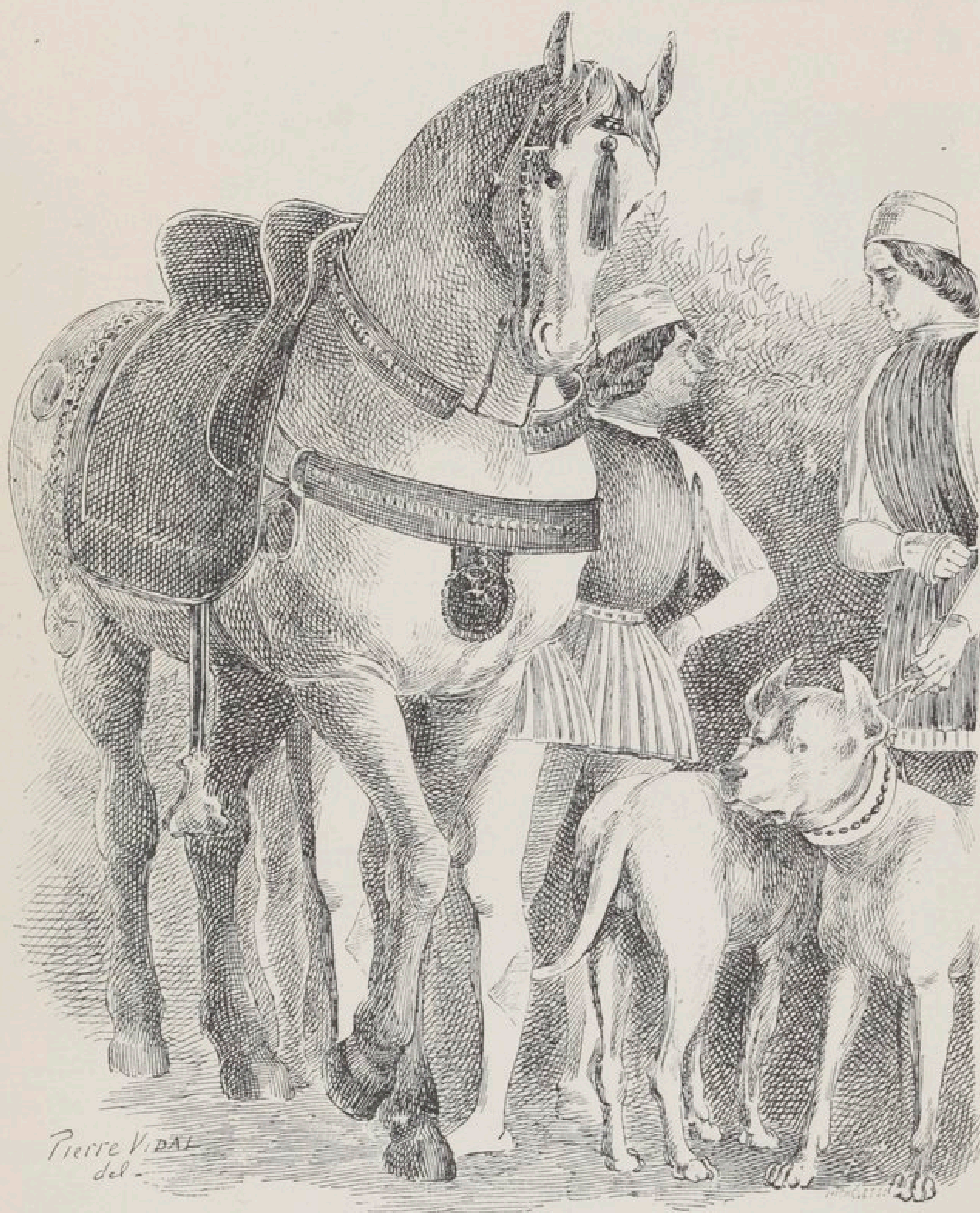
(1) W. Braghirolli, *Leon Battista Alberti in Mantova*; Florence, 1869.
(2) W. Braghirolli, *Luca Fancelli*; Milan, 1876.



Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

RENCONTRE DU MARQUIS LOUIS DE GONZAGUE ET DE SON FILS LE CARDINAL FRANÇOIS.
Fresque de Mantegna au Château de Mantoue.

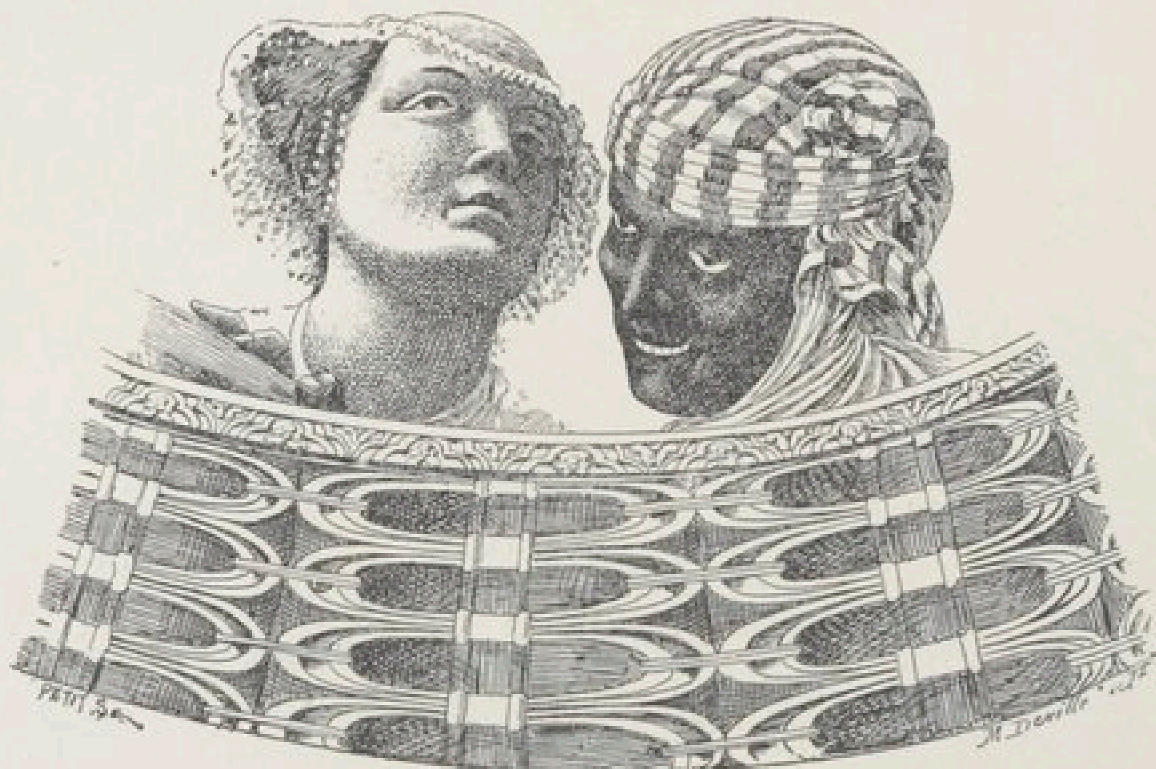
rence inconciliables, l'extrême fini du détail et la majesté de l'ensemble. » Ce fini est prodigieux, étourdissant : dans la ville du fond, les moindres ma-



La suite du marquis Louis de Mantoue. Par Mantegna. Château de Mantoue.

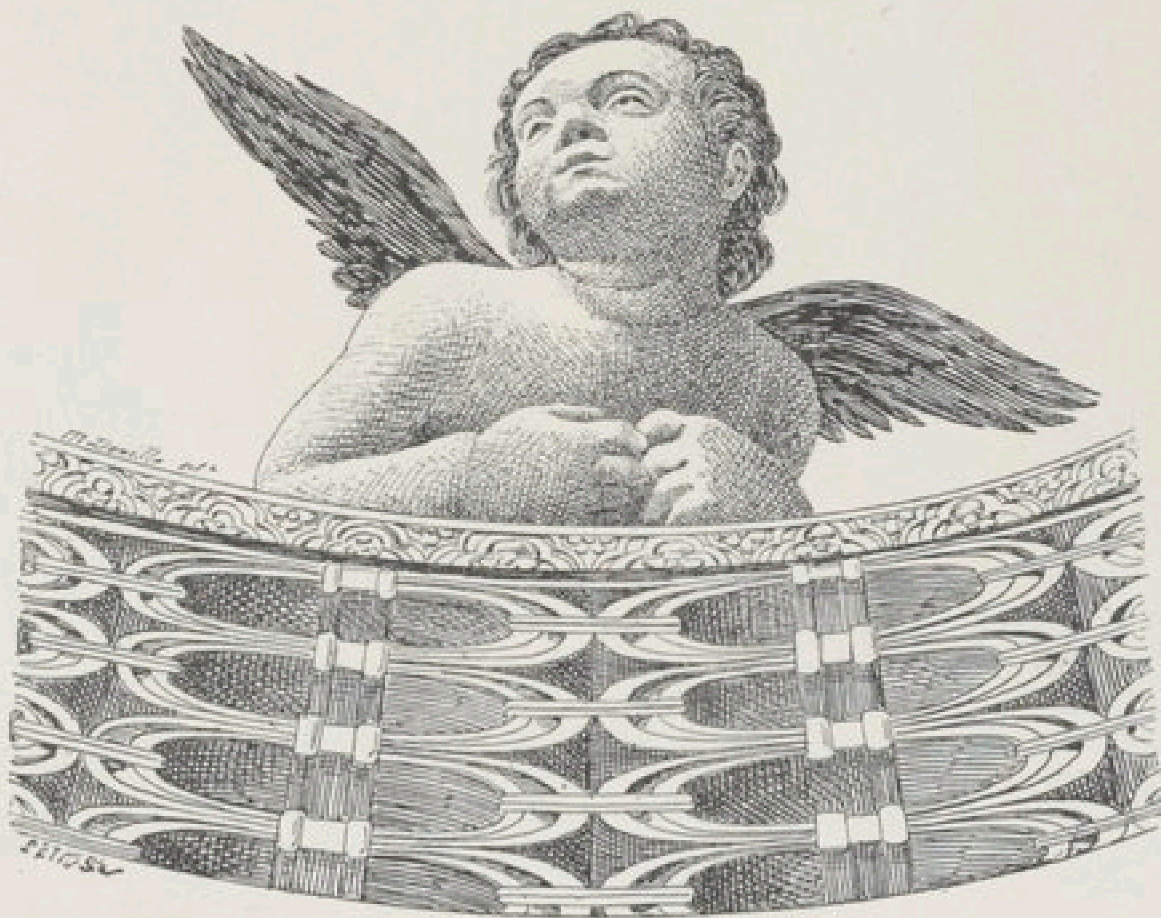
sures sont dessinées avec une précision qui n'a rien à envier à la photographie. L'artiste donne ainsi à la composition son caractère de réalité si saisissant. Mais ne croyez pas qu'il néglige l'action principale pour ces

recherches, au fond, secondaires et faciles : c'est un événement de famille assez peu intéressant en lui-même que l'entrevue du marquis avec son jeune fils, au retour de quelque voyage. Et cependant quelle grandeur épique l'ar-



Têtes de femmes. Par Mantegna. Château de Mantoue.

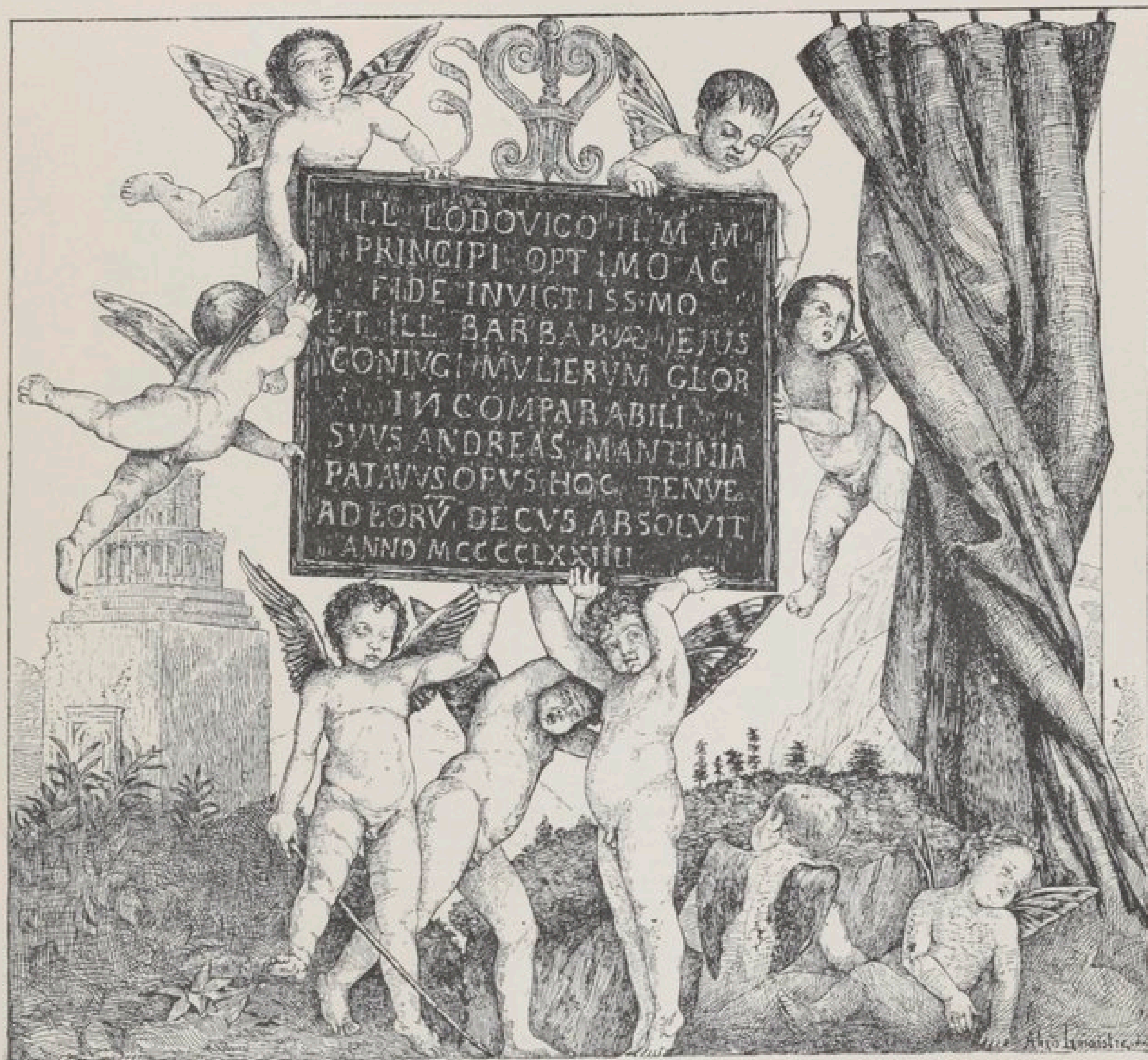
tiste n'at-il pas su lui donner! On se figure assister à une scène ayant marqué dans l'histoire, tant les personnages ont de sérieux et de gravité! Ce



Génie accoudé. Par Mantegna. Château de Mantoue.

père étendant lentement la main pour saluer son fils, ce fils levant respectueusement les yeux sur son père, cette assistance silencieuse et recueillie, que de traits propres à transformer un épisode de la chronique intime des

Gonzague en une grande et puissante page d'histoire! La note humaine, émue, n'y manque point : que de vérité et de tendresse dans le geste de ce petit frère qui, malgré la retenue imposée par l'étiquette, vient silencieusement toucher la main de son aîné! A des traits pareils on reconnaît, à



Génies tenant une inscription. Par Mantegna. Château de Mantoue.

côté du peintre incomparable, le poète dont l'émotion, pour être contenue, n'est que plus pénétrante.

Pour apprécier pleinement l'activité intellectuelle déployée dans cette période si glorieuse de l'histoire des Gonzague, il faudrait encore rappeler l'établissement de la première imprimerie, en 1472, la formation de collections importantes d'antiques, par le prince régnant, par le cardinal François Gonzague, et par Mantegna lui-même, l'essor imprimé au théâtre, — l'*Orphée* de Politien fut représenté pour la première fois, nous l'avons dit, sur la scène

de Mantoue, en 1472, — et bien d'autres événements qui font date dans l'histoire de la Renaissance.

La décoration de cette scène de Mantoue, l'objet des prédilections des Gonzague, nous a valu le plus grandiose et le plus complet des chefs-d'œuvre



Fragment du Triomphe de Jules César. Fac-similé de la gravure de Mantegna.

de Mantègne, les cartons du *Triomphe de Jules César*. Ainsi un simple décor de théâtre devint pour le maître l'occasion d'élever à l'antiquité le monument le plus splendide qui lui ait été consacré à l'époque de la Renaissance, en dehors de l'*École d'Athènes* de Raphaël.

En 1495, peu de semaines après la bataille de Fornoue, où le marquis François Gonzague commandait l'armée italienne, ce prince, pour perpétuer

le souvenir de ce qu'il appelait sa victoire (c'était la plus éclatante défaite),



Projet de la statue de Virgile. Fac-similé du dessin de Mantegna. Musée du Louvre.

commanda à Mantegna le tableau de la *Madonna della Vittoria,* aujourd'hui un des joyaux du Louvre; le produit de l'amende mise sur un Juif

servit en partie à couvrir les frais de cet ex-voto, qui fut solennellement placé dans l'église San Simone, le jour anniversaire de la bataille, le 6 juillet 1496 (1).

Dans cette page admirable, où l'inspiration religieuse la plus vive s'unit à l'implacable réalisme du portraitiste, Mantegna, comme dans sa Vierge entre saint Jean-Baptiste et sainte Madeleine, à la Galerie nationale de Londres, essaie de se rapprocher de la manière de son beau-frère Jean Bellin; les traits des personnages sacrés ne frappent pas seulement par leur élévation et leur pureté; on y sent encore la préoccupation d'effets franchement coloristes. Mais Mantegna ne connaissait que la technique de la peinture *a tempera;* et puis il était né dessinateur; malgré tous ses efforts, la gamme chaude et lumineuse des Vénitiens resta un mystère pour lui.

Ce noble esprit, cet ardent admirateur de l'antiquité ne pouvait mieux couronner sa carrière qu'en consacrant son crayon à l'illustration du plus glorieux des enfants de Mantoue. Dès le treizième siècle, la patrie reconnaissante avait élevé à Virgile le monument de la Piazzetta del Broletto, reproduit dans notre premier chapitre; depuis elle avait perpétué son souvenir par de nombreux bas-reliefs ou statues, témoignant, il faut bien le dire, de plus de piété que de magnificence (2), lorsque, en 1497, la marquise Isabelle, à qui aucune inspiration généreuse ne pouvait rester étrangère, chargea Mantègne de préparer un projet de monument commémoratif et Pontano de composer l'inscription destinée à l'orner (3). Mantègne se mit à l'œuvre avec ardeur. Mais cet artiste supérieur, qui n'avait laissé sans l'aborder et le résoudre aucun des problèmes inhérents à la peinture, n'était que peintre. En outre, les chefs-d'œuvre de la statuaire antique qui devaient amener la dernière évolution de l'art italien n'étaient pas connus encore : déclarons-le avec la franchise que l'on doit à un si grand talent, son essai a été malheureux. Son modèle n'offre ni l'ampleur, ni la pureté, qui conviennent à la statuaire; l'attitude du poète a quelque chose de

(1) J'emprunte ces détails à une brochure de M. Portioli, *la Chiesa e la Madonna della Vittoria di A. Mantegna in Mantova;* Mantoue, 1883.

Le chef-d'œuvre de Mantegna sera reproduit dans le volume de M. François Delaborde qui fera suite au nôtre, l'*Histoire diplomatique et militaire de l'expédition de Charles VIII en Italie*.

(2) M. Portioli a consacré une étude développée à ces différents ouvrages : *XIX Centenario. Mantova a Vergilio ;* Mantoue, 1882.

(3) Voy. le curieux article de M. Armand Baschet dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, t. I, p. 486-490.

guindé; les draperies manquent de souplesse et de liberté; on a de la peine en outre à s'expliquer les gestes des deux génies placés sur le piédestal. Isabelle sentit-elle ces défauts, ou les circonstances s'opposèrent-elles à la réalisation de son projet favori? Toujours est-il que Virgile attend encore sa statue.



Les armes des Gonzague. Bas-relief du Museo civico, à Mantoue.

BOLOGNE.

Pour conquérir une place à part dans l'histoire de la Renaissance, il a manqué à la « grasse Bologne » ce qui a manqué à Gênes, l'unité de direction. La ville était riche, les esprits animés des meilleures intentions : que n'ont-ils eu à leur tête des Médicis, des d'Este ou des Gonzague, ils eussent pu lutter, sinon avec Florence, du moins avec Mantoue, Ferrare et Urbin. Mais les Bentivoglio avaient d'autres préoccupations et toute la bonne volonté des légats pontificaux, des corporations religieuses, des associations civiles, des grands seigneurs ou des bourgeois enrichis fut impuissante à suppléer à leur initiative.

C'est une loi constatée par M. Voigt, que l'humanisme ne pouvait pas se développer à côté des disciplines strictement professionnelles et utilitaires, le droit et la médecine. Dans ce milieu d'étudiants pressés d'acquérir les connaissances indispensables à l'exercice de leur profession d'avocat ou de médecin, il n'y avait point de place pour les jouissances désintéressées de l'esprit. Aurispa, Guarino, Philelphe ont pu monter dans les chaires de l'antique Université bolonaise : ils ont eu hâte de les abandonner pour chercher ailleurs un auditoire plus sympathique.

Du côté de l'art, les novateurs ont rencontré moins d'obstacles. Bologne est, avec Sienne, la ville où le grand sculpteur Giacomo della Quercia a célébré ses plus éclatants triomphes. Son portail de San Petronio (1425-1433) et le tombeau d'Antoine-Galéas Bentivoglio, à San Giacomo Maggiore,

continuent la tradition inaugurée un siècle et demi auparavant par Nicolas de Pise, dans l'« arca » de saint Dominique. Giacomo s'y montre, pour employer l'heureuse expression de M. Burckhardt, véhément comme Donatello, clair comme Ghiberti. Nul doute que Michel-Ange, de passage à Bo-



Adam et Ève. Par Giacomo della Quercia. Église San Petronio, à Bologne.

logne en 1494 et en 1507, n'ait mis à profit ces pages si libres et si fortes (1).

D'autres statuaires de talent succédèrent à della Quercia. Le Florentin Francesco di Simone y sculpta, en 1477, le monument de Tartagni, à San Domenico; Niccolò de Bari acheva le couronnement de la fameuse « Arca » (1469-1483) et l'orna entre autres de la figure d'ange agenouillé, que l'on

(1) Perkins, *Historical handbook of italian Sculpture*, p. 65.



Le palais du Podestat, à Bologne.

a jusqu'à ces derniers temps attribuée à Michel-Ange; celui-ci, de son côté, exécuta, en 1494, la statuette d'ange qui fait pendant à la précédente; on y constate déjà ce souci de la musculature, qui fait ressembler ses enfants à de véritables athlètes.



Statue d'ange, par Niccolò dell' Arca. Arca di San Domenico.

Deux Ferrarais, Francesco Cossa et Lorenzo Costa (1460-1535) dotent Bologne de ses peintures les plus importantes. La Vierge trônant, au milieu des anges, avec Giovanni Bentivoglio et sa femme à ses pieds (1472; à la Madonna del Barocano), et le retable de la Pinacothèque de Bologne (1474), œuvres graves et recueillies, rendent témoignage du talent

de Cossa. Quant à Costa, dont l'activité se partagea entre Ferrare, Mantoue et Bologne, il exécuta dans la chapelle des Bentivoglio, à San Giacomo Maggiore, en 1488, le grand tableau représentant les membres de cette famille, rangés autour du trône de la Vierge. Ses portraits, d'une implacable



Statue d'ange, par Michel-Ange. Arca di San Domenico.

vérité, montrent la nature prise sur le vif, sans nul souci de l'arrangement, sans nulle recherche de l'expression et de l'effet, tout comme dans la merveilleuse fresque peinte par Melozzo da Forli pour la bibliothèque du Vatican. Dans la suite, cependant, Costa sacrifia davantage à l'influence ombrienne, dont son élève et ami, le Francia, se fit le principal

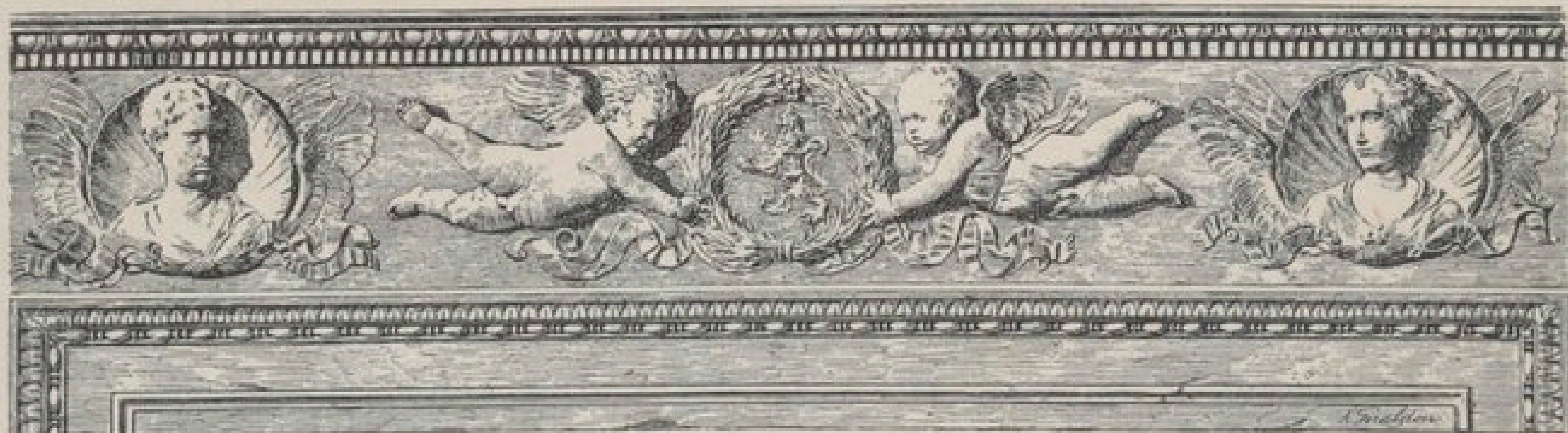
champion à Bologne (1). Tel est notamment le caractère de son fameux tableau du Louvre représentant la cour de la marquise Isabelle de Mantoue; le sentimentalisme s'y donne pleine carrière.

Un Allemand, le frère Jacques d'Ulm (1407-1491), orna l'église San Petronio d'une partie de sa magnifique verrière, tandis qu'un Brescian, Pietro Sette e Mezzo, fonda, en 1460, l'atelier de tapisserie. L'ensemble si considérable des ouvrages créés par des artistes du dehors ne nous autorise pas, toutefois, à croire que les maîtres indigènes soient restés étrangers au développement de la Renaissance, ni que Bologne, semblable à Gênes ou à Naples, n'ait prêté à cette grande cause qu'un concours pécuniaire. Dans l'architecture et l'art de l'ingénieur, le nom d'un de ses fils, Aristotele di Fioravante, compte parmi les plus célèbres du quinzième siècle : son habileté (il transporta d'une place sur une autre, sans la démolir, une tour de dimensions colossales) remplit de stupeur l'Italie entière et sa réputation pénétra jusque dans la Hongrie et la Moscovie, dont les souverains se firent gloire de l'attacher à leur service. Dans la peinture, un autre enfant de Bologne, Jacopo Ripanda, mérita d'être choisi par la municipalité de Rome pour décorer de fresques le palais du Capitole, tandis que Marco Zoppo, un habile disciple du Squarcione, concourait, avec les Ferrarais, à la décoration des églises et des palais de sa ville natale. Rompant avec la tradition de l'École de Padoue, un célèbre peintre bolonais, qui excellait en outre dans l'orfèvrerie et la gravure en médailles, — j'ai nommé Francesco Francia (1450-1517), — s'attacha, sous l'inspiration de Costa, à introduire dans la peinture bolonaise la chaleur de coloris, l'émotion et le recueillement propres aux Ombriens. Il y réussit. Quelques-uns de ses tableaux peuvent se mesurer avec les bonnes pages du Pérugin. Francia, qui fonda l'école de peinture la plus nombreuse que l'on eût vue en Italie depuis le Squarcione, s'honorait, comme son élève Timoteo Viti, de l'amitié de Raphaël. Cette amitié a valu d'éclatants succès à un autre artiste de Bologne, alors tout jeune : grâce à elle, Marc-Antoine Raimondi est devenu l'incomparable interprète de la *Lucrèce,* du *Massacre des Innocents,* du *Quos ego,* le prince des graveurs de la Renaissance.

(1) Voy. le *Cicerone* de MM. Burckhardt et Bode, p. 579-582.



La famille Bentivoglio, aux pieds de la Vierge. Par Lorenzo Costa. Bologne. Église San Giacomo Maggiore.



CHAPITRE VII.

Urbin. — Frédéric et Guidobaldo de Montefeltro. — Composition d'une cour princière au quinzième siècle. — Luciano da Laurana et le Palais ducal. — Melozzo da Forli. — Justus de Gand. — Appendice : Rimini et Sigismond Malatesta.

Après avoir parcouru un si grand nombre de villes de plaine, Milan, Pavie, Padoue, Venise, Mantoue, Ferrare, Bologne, on éprouve comme une volupté austère à se trouver enfin au milieu des montagnes, à respirer une atmosphère plus pure, à contempler des sites plus accidentés. Les effets de la nature se mêlent à ceux de l'art; ce n'est plus une ceinture de remparts en briques ou en pierres de taille qui sert de cadre au tableau, ce sont des précipices, des rochers, de sombres forêts. Sanctuaire fécond des plus hautes jouissances intellectuelles, isolé sur une cime des Apennins, tel est Urbin.

L'épanouissement des lettres et des arts dans ce climat rude, dans ces montagnes escarpées, au milieu d'une population pauvre et ignorante, est dû tout entier au duc Frédéric de Montefeltro, la plus noble et la plus sympathique peut-être des figures d'une époque qui compte tant d'esprits éminents, tant de caractères généreux. Ces belles fleurs de la civilisation semblaient ne pouvoir prospérer que difficilement dans des conditions aussi défavorables : par ses expéditions au dehors, — car il était en réalité un condottiere d'un ordre supérieur, — Frédéric conquit les ressources que l'agriculture et l'industrie eussent été impuissantes à procurer à son microscopique duché, et ces ressources il les doubla, les décupla par sa sollicitude infatigable, la justesse et l'élévation de ses vues. On ne pouvait dépense plus royalement les dépouilles opimes de tant de campagnes victorieuses.

Un document conservé dans la Bibliothèque du Vatican nous fait con-

Héliog. Dujardin

Imp. L. Eudes

FRONTISPICE DU TRAITÉ DE SANGUINE CHRISTI PAR FRANÇOIS DELLA ROVERE

Fonds d'Urbin N° 151 Bibliothèque du Vatican.



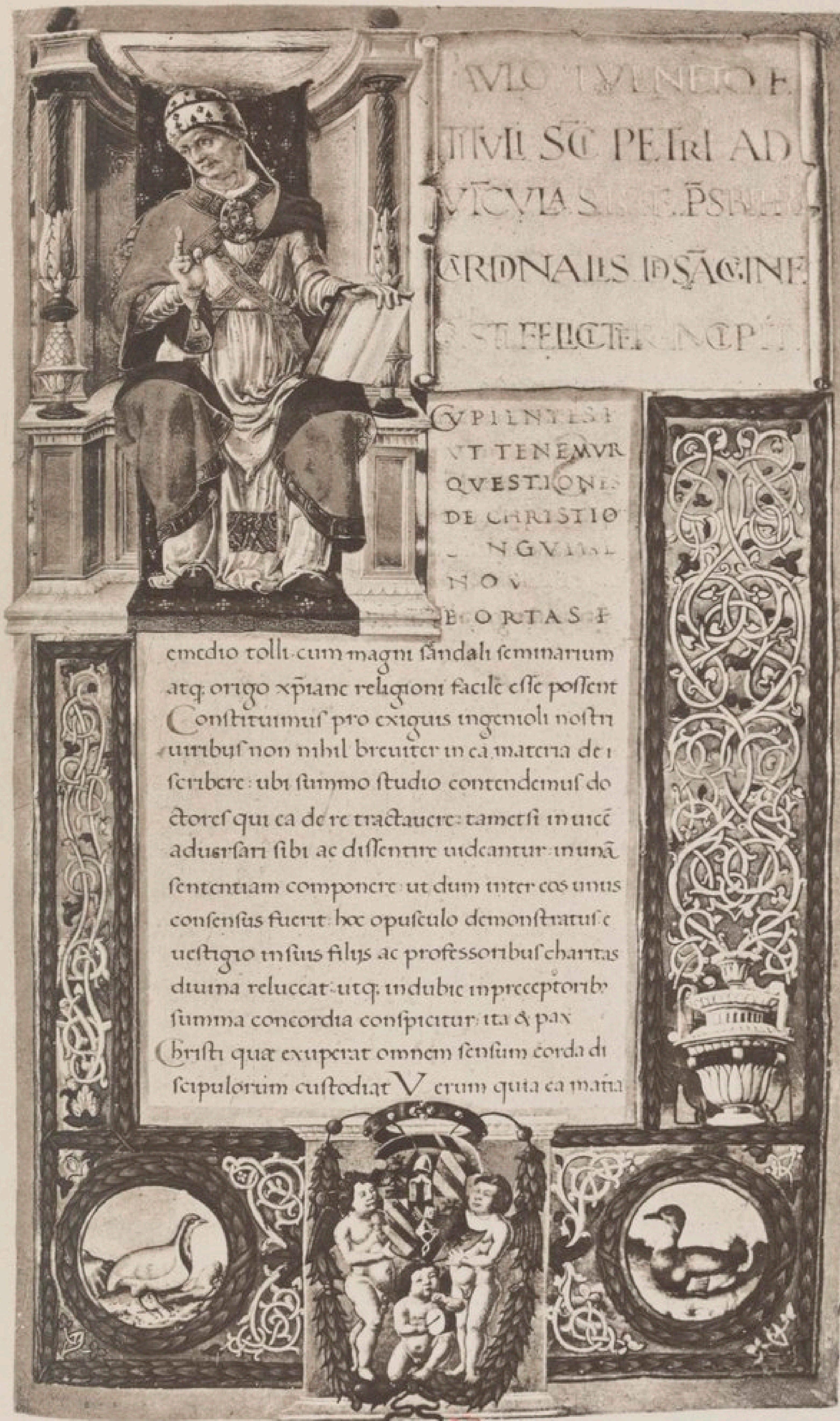
CHAPITRE VII.

Urbin. — Frédéric et Guidobaldo de Montefeltro. — Composition d'une cour princière au quinzième siècle. — Luciano da Laurana et le Palais ducal. — Melozzo da Forli. — Justus de Gand. — Appendice : Rimini et Sigismond Malatesta.

Après avoir parcouru un si grand nombre de villes de plaine, Milan, Pavie, Padoue, Venise, Mantoue, Ferrare, Bologne, on éprouve comme une volupté austère à se trouver enfin au milieu des montagnes, à respirer une atmosphère plus pure, à contempler des sites plus accidentés. Les effets de la nature se mêlent à ceux de l'art; ce n'est plus une ceinture de remparts en briques ou en pierres de taille qui sert de cadre au tableau, ce sont des précipices, des rochers, de sombres forêts. Sanctuaire fécond des plus hautes jouissances intellectuelles, isolé sur une cime des Apennins, tel est Urbin.

L'épanouissement des lettres et des arts dans ce climat rude, dans ces montagnes escarpées, au milieu d'une population pauvre et ignorante, est dû tout entier au duc Frédéric de Montefeltro, la plus noble et la plus sympathique peut-être des figures d'une époque qui compte tant d'esprits éminents, tant de caractères généreux. Ces belles fleurs de la civilisation semblaient ne pouvoir prospérer que difficilement dans des conditions aussi défavorables : par ses expéditions au dehors, — car il était en réalité un condottiere d'un ordre supérieur, — Frédéric conquit les ressources que l'agriculture et l'industrie eussent été impuissantes à procurer à son microscopique duché, et ces ressources il les doubla, les décupla par sa sollicitude infatigable, la justesse et l'élévation de ses vues. On ne pouvait dépense plus royalement les dépouilles opimes de tant de campagnes victorieuses.

Un document conservé dans la Bibliothèque du Vatican nous fait con-


AVLO II VENETO P.
TITVLI SCI PETRI AD
VINCVLA S.R.E. PSBR
CARDINALIS DE SANGVINE
XPI FELICITER INCIPIT

CVPIENTES I
VT TENEMVR
QVESTIONES
DE CHRISTI O
NGVINE
NOV
E ORTAS R
emedio tolli cum magni scandali seminarium
atq; origo xpiane religioni facile esse possent
Constituimus pro exiguis ingenioli nostri
uiribus non nihil breuiter in ea materia de i
scribere: ubi summo studio contendemus do
ctores qui ea de re tractauere: tametsi inuicē
aduersari sibi ac dissentire uideantur in unā
sententiam componere: ut dum inter eos unus
consensus fuerit hoc opusculo demonstratus e
uestigio in suis filijs ac professoribus charitas
diuina relucceat: utq; indubie in preceptorib9
summa concordia conspicitur: ita & pax
Christi quae exuperat omnem sensum corda di
scipulorum custodiat Verum quia ea mat'ia

Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes

FRONTISPICE DU TRAITÉ DE SANGUINE CHRISTI PAR FRANÇOIS DELLA ROVERE.
Fonds d'Urbin N° 251. Bibliothèque du Vatican.

naître la composition de la cour d'Urbin, à l'époque de Frédéric. On y remarquait, en y comprenant les membres de la famille ducale, une quarantaine de comtes, cinq chevaliers de l'éperon d'or, dix-sept « gentiluomini », de nombreux conseillers, chevaliers ou secrétaires, des majordomes, des écuyers tranchants, des pages, des estafiers, par douzaines. Les professeurs attachés à la personne du duc étaient, pour la grammaire, la logique et la philosophie, Lazaro Racanelli de Gubbio, Mario Filelfo, fils du fameux humaniste, l'astrologue Paolo et le franciscain Giorgio. Quatre fonctionnaires avaient pour mission de faire la lecture pendant les repas : « deputati a leggere sin ch'il signore mangiava »; ils s'appelaient ser Ludovico da Mercatello, Federico Galli, d'Urbin, ser Niccolò da Santo Angelo et ser Federico Vetorini dalla Pergola. Les architectes et ingénieurs du duc avaient pour nom Lutiano Schiavone (Luciano da Laurana), Francesco da Siena (Francesco di Giorgio), Pipo Fiorentino, Fra Carnevale, Sirro da Casteldurante; les chanteurs, dom Giovanni Fiorentino, dom Pierino, dom Luchino de Maggio, d'Urbin; les organistes, Baldassar da Camerino, et Pierandrea da Ferrara; les tapissiers Francesco, de Ferrare, Nichetto Fiamengo, Ruggiero, Lorenzo. On comptait, en outre, six copistes (scrittori di libri alla libreria), à savoir : Duro Cantilago, ser Matteo da Volterra, Federico Vagnino, Niccolò da Genua; deux armuriers milanais, Giorgio et Bernabo (maestri d'armature bianche), deux maîtres de danse, etc., soit environ quatre cents personnes (1) spécialement attachées au service du prince. En ajoutant à ce chiffre les fonctionnaires de toute sorte, magistrats, officiers municipaux, receveurs, et les représentants de l'armée, on peut se faire une idée de ce qu'était au quinzième siècle l'entourage d'un souverain de troisième ordre.

Les exemples de dictature savante, intelligente, féconde, ne manquent pas dans l'Italie de la Renaissance : les d'Este, entre autres familles célèbres, ont porté cet art à la perfection. A Urbin, le duc Frédéric résolut le problème gouvernemental par l'équité, la bonté, la cordialité, vertus auxquelles il mêlait parfois, comme Henri IV, une certaine pointe d'humour. Accessible à ses sujets à tout moment de la journée, et surtout à l'heure des repas, pendant lesquels les portes du palais étaient grandes ouvertes, il s'occupait

(1) Vespasiano (*Vite*, éd. Bartoli, p. 101) indique un chiffre un peu supérieur : la « casa » ducale se composait, selon lui, de cinq cents personnes ou davantage, toutes nourries aux frais du souverain. (La cour du roi René comprenait environ cinq cents courtisans, celle de Charles VIII environ neuf cents.)

à la fois de leur assurer une administration intègre, de les défendre contre les entreprises du dehors, de développer la prospérité matérielle et la culture intellectuelle. Chez cette nature si merveilleusement pondérée, on admire tour à tour un capitaine de premier ordre, un souverain sage et actif,



Battista Sforza, femme de Frédéric d'Urbin. Par Piero della Francesca. Florence. Galerie des Offices.

un Mécène qui ne recule devant aucun sacrifice. Révoquera-t-on encore en doute les bienfaits de la Renaissance en présence de cet esprit ouvert à toutes les impressions généreuses!

Élève de Victorin de Feltre, Frédéric possédait à fond la langue latine, comme d'ailleurs son épouse, l'érudite Battista Sforza, la fille du seigneur de Pesaro; bien plus, il aimait et favorisait de toutes ses forces les savants et

les littérateurs. Une de ses distractions favorites était d'écouter, à table, la lecture des auteurs classiques; les philosophes, les historiens, les écrivains militaires avaient successivement leur tour. Parmi les premiers, Aristote était l'objet d'une prédilection particulière. Les auteurs sacrés, les Pères de



Frédéric d'Urbin, par Piero della Francesca. Florence. Galerie des Offices.

l'Église, saint Thomas d'Aquin, Jean Scot, jouissaient également du privilège de passionner le prince. Le duché d'Urbin ne possédait pas d'université; il était difficile par conséquent à Frédéric de provoquer autour de lui un mouvement littéraire ou scientifique considérable : il ne négligea néanmoins rien pour se mettre en rapports avec les représentants les plus autorisés de l'humanisme; Cyriaque d'Ancône, Flavio Biondo, Valla, Pe-

rotto, Pontano, Alamanno Rinuccini, Porcellio séjournèrent à sa cour ou entretinrent avec lui un commerce épistolaire. Æneas Sylvius, devenu le pape Pie II, se plaisait à discuter avec Frédéric sur des problèmes d'histoire. Un jour, pendant une excursion, il l'entreprit sur les récits de la guerre de Troie et sur les limites de l'Asie Mineure (1). Mais ils eurent quelque peine à se mettre d'accord.

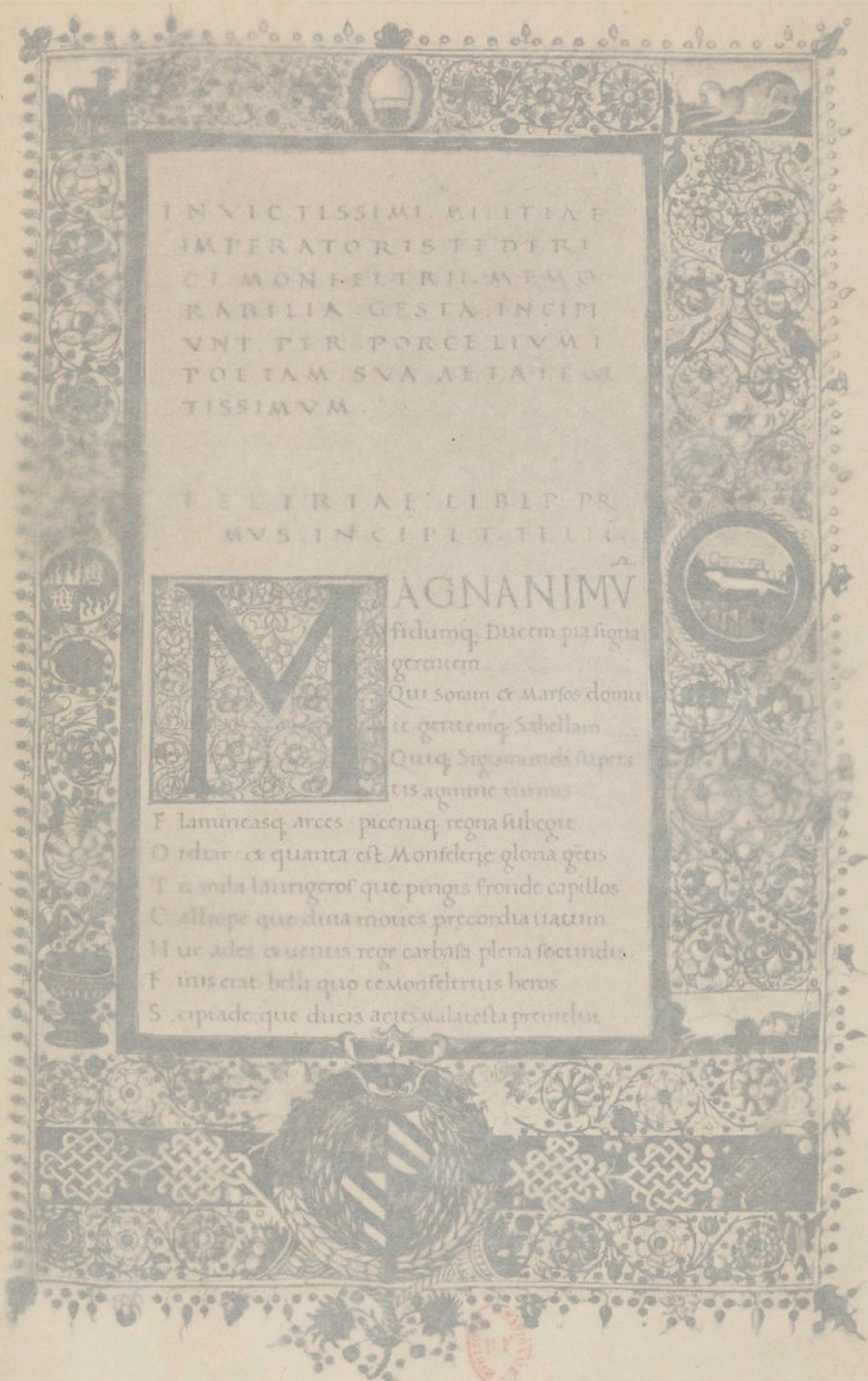
Ces goûts trouvèrent leur expression la plus parfaite dans une bibliothèque (voy. ci-dessus pages 120, 122, 189), que l'on citait comme la mieux composée, sinon la plus riche, de toute l'Italie. Grâce à sa compétence personnelle, grâce aussi au concours dévoué de son libraire et futur biographe, Vespasiano de' Bisticci, Frédéric parvint à former une collection modèle, qui devint célèbre d'un bout à l'autre de l'Europe. Une lettre adressée à Galéas-Marie Sforza (1470) nous montre le souverain d'Urbin frappant à toutes les portes pour se procurer les copies des meilleurs manuscrits : la faveur qu'il sollicite de son allié consiste à faire transcrire le fameux Pétrarque du château de Pavie (2).

Les grands bâtisseurs du quinzième siècle ne se bornent pas à ouvrir leur trésor à l'architecte investi de leur confiance; ils entendent discuter avec lui ses plans, jusque dans leurs moindres détails : telle est la règle adoptée par les Médicis, par Nicolas V, par Pie II. Ce souci extrême du luxe ou de la commodité de l'installation est un des indices les plus caractéristiques des temps nouveaux; on peut même affirmer qu'il n'a pas été sans influence sur les progrès de l'architecture; à chaque instant il a forcé les architectes à sortir de la voie tracée pour se régler sur les convenances de leurs protecteurs et chercher des types nouveaux.

L'admirable palais d'Urbin, si ample, si harmonieux, avec ses lignes si pures, sa décoration à la fois si noble et si riche, peut être considéré comme le produit de la collaboration du duc Frédéric et de l'architecte dalmate Luciano da Laurana. Vespasiano l'affirme formellement.

Dans sa description du palais d'Urbin un écrivain célèbre du seizième siècle, Bernardino Baldi, insiste longuement sur les analogies de ce monument avec ceux de l'ancienne Rome (3). Il est certain que dans beaucoup de parties le duc et son architecte se sont astreints à une imitation rigoureuse;

(1) Voigt, t. I, p. 573.
(2) D'Adda, *Indagini*, t. I, p. 129.
(3) *Versi e prose scelte di Bernardino Baldi;* Florence, 1859, p. 548 et suiv.


INVICTISSIMI MILITIAE
IMPERATORIS FEDERI
CI MONFELTRII MEMO
RABILIA GESTA INCIPI
VNT PER PORCELIUM I
POETAM SVA AETATE EM
TISSIMVM

FELTRIAE LIBER PR
MVS INCIPIT FELIC

MAGNANIMŪ
fidumq. Ducem pia signa
gerentem
Qui Soram et Marsos domu
it gentemq. Sabellam
Quiq. Sigismundeis superatis agmine turmas
Flamineasq. arces picenaq. regna subegit
Ordiar et quanta est Monfeltrie gloria gentis
Tu mihi laurigeros que pingis fronde capillos
Calliope que diua moues precordia uatum
Huc ades et uentis rege carbasa plena secundis
Finis erat belli quo te Monfeltrius heros
Scipiade que ducis acies malatesta premebat

Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes

FRONTISPICE DE L'HISTOIRE DE FREDERIC DE MONTEFELTRO PAR PORCIELLO.
Fonds d'Urbin Nº 373. Bibliothèque du Vatican.

[illegible], Alamanno Rinuccini, Porcellio séjournèrent à sa cour ou entretinrent avec lui un commerce épistolaire. Æneas Sylvius, devenu le pape Pie II, se plaisait à discuter avec Frédéric sur des problèmes d'histoire; [illegible] pendant une excursion, il l'entreprit sur les récits de la guerre de Troie et sur les limites de l'Asie Mineure (1). Mais ils eurent quelque peine à se mettre d'accord.

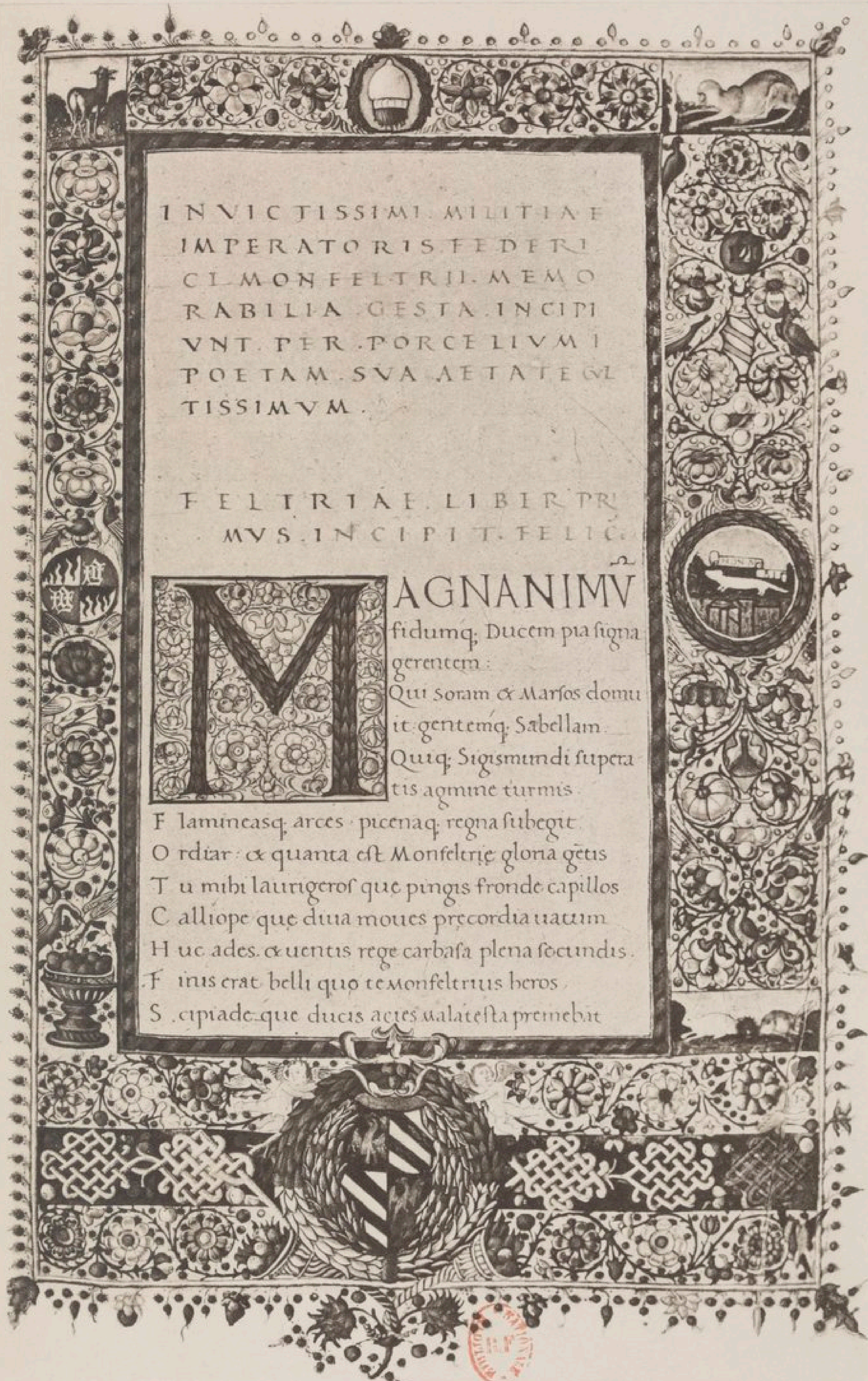
Ces goûts trouvèrent leur expression la plus parfaite dans une bibliothèque (voy. ci-dessus pages 120, 122, 189), que l'on citait comme la mieux composée, sinon la plus riche, de toute l'Italie. Grâce à sa compétence personnelle, grâce aussi au concours dévoué de son libraire et futur biographe, Vespasiano de' Bisticci, Frédéric parvint à former une collection modèle, qui devint célèbre d'un bout à l'autre de l'Europe. Une lettre adressée à Galéas-Marie Sforza (1470) nous montre le souverain d'Urbin frappant à toutes les portes pour se procurer les copies des meilleurs manuscrits : la faveur qu'il sollicite de son allié consiste à faire transcrire le fameux Pétrarque du château de Pavie (2).

Les grands bâtisseurs du quinzième siècle ne se bornent pas à ouvrir leur trésor à l'architecte investi de leur confiance; ils entendent discuter avec lui ses plans, jusque dans leurs moindres détails : telle est la règle adoptée par les Médicis, par Nicolas V, par Pie II. Ce souci extrême du luxe ou de la commodité de l'installation est un des indices les plus caractéristiques des temps nouveaux; on peut même affirmer qu'il n'a pas été sans influence sur les progrès de l'architecture; à chaque instant il a forcé les architectes à sortir de la voie tracée pour se régler sur les convenances de leurs protecteurs et chercher des types nouveaux.

L'admirable palais d'Urbin, si ample, si harmonieux, avec ses lignes si pures, sa décoration à la fois si noble et si riche, peut être considéré comme le produit de la collaboration du duc Frédéric et de l'architecte dalmate Luciano da Laurana. Vespasiano l'affirme formellement.

Dans sa description du palais d'Urbin un écrivain célèbre du seizième siècle, Bernardino Baldi, insiste longuement sur les analogies de ce monument avec ceux de l'ancienne Rome (3). Il est certain que dans beaucoup de parties le duc et son architecte se sont astreints à une imitation rigoureuse;

(1) Voigt, t. I, p. 573.
(2) D'Adda, *Indagini*, t. I, p. 129.
(3) *Versi e prose scelte di Bernardino Baldi*; Florence, 1859, p. 548 et suiv.



INVICTISSIMI MILITIAE
IMPERATORIS FEDERI
CI MONFELTRII MEMO
RABILIA GESTA INCIPI
VNT PER PORCELIVM I
POETAM SVA AETATE GL
TISSIMVM.

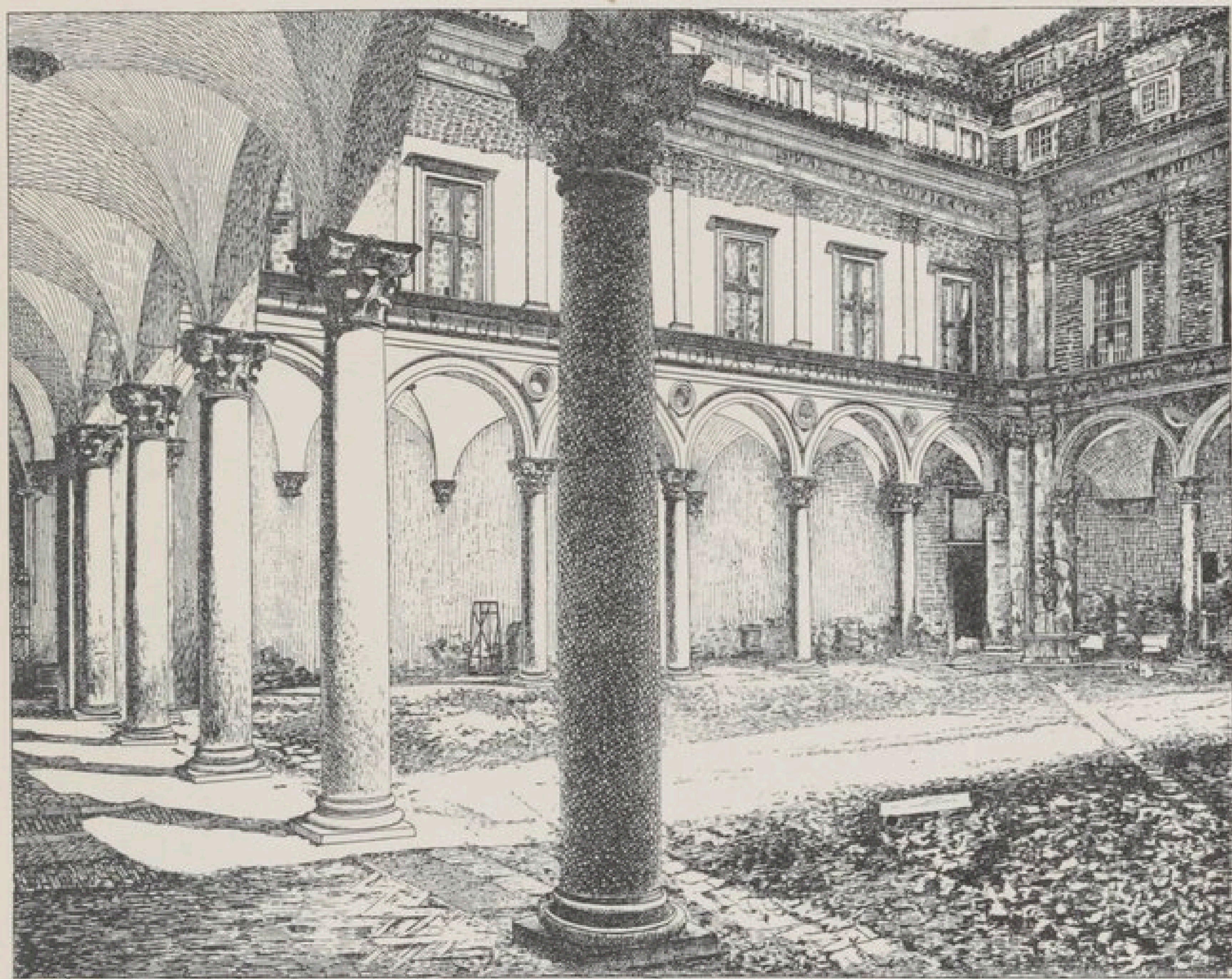
FELTRIAE LIBER PRI
MVS INCIPIT FELIC.

MAGNANIMV
fidumq; Ducem pia signa
gerentem:
Qui Soram & Marsos domu
it: gentemq; Sabellam.
Quiq; Sigismundi supera
tis agmine turmis
Flamineasq; arces picenaq; regna subegit.
Ordiar: & quanta est Monfeltrie gloria getis
Tu mihi laurigeros que pingis fronde capillos
Calliope que diua moues precordia uatum
Huc ades. & uentis rege carbasa plena secundis.
Finis erat belli quo te Monfeltrius heros
Scipiade que ducis acies Malatesta premebat

Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

FRONTISPICE DE L'HISTOIRE DE FRÉDÉRIC DE MONTEFELTRO PAR PORCIELLO.
Fonds d'Urbin N° 373. Bibliothèque du Vatican.

pour ne citer qu'un exemple, l'importance accordée à l'inscription, qui fait à elle seule l'ornement du cortile, est certainement une réminiscence de l'antiquité. Mais si l'on considère l'appropriation si judicieuse du style de l'édifice au climat d'une ville de montagnes ainsi qu'à la nature des matériaux employés, la facilité des communications (la disposition des escaliers est particulièrement digne d'éloges), l'excellente distribution des

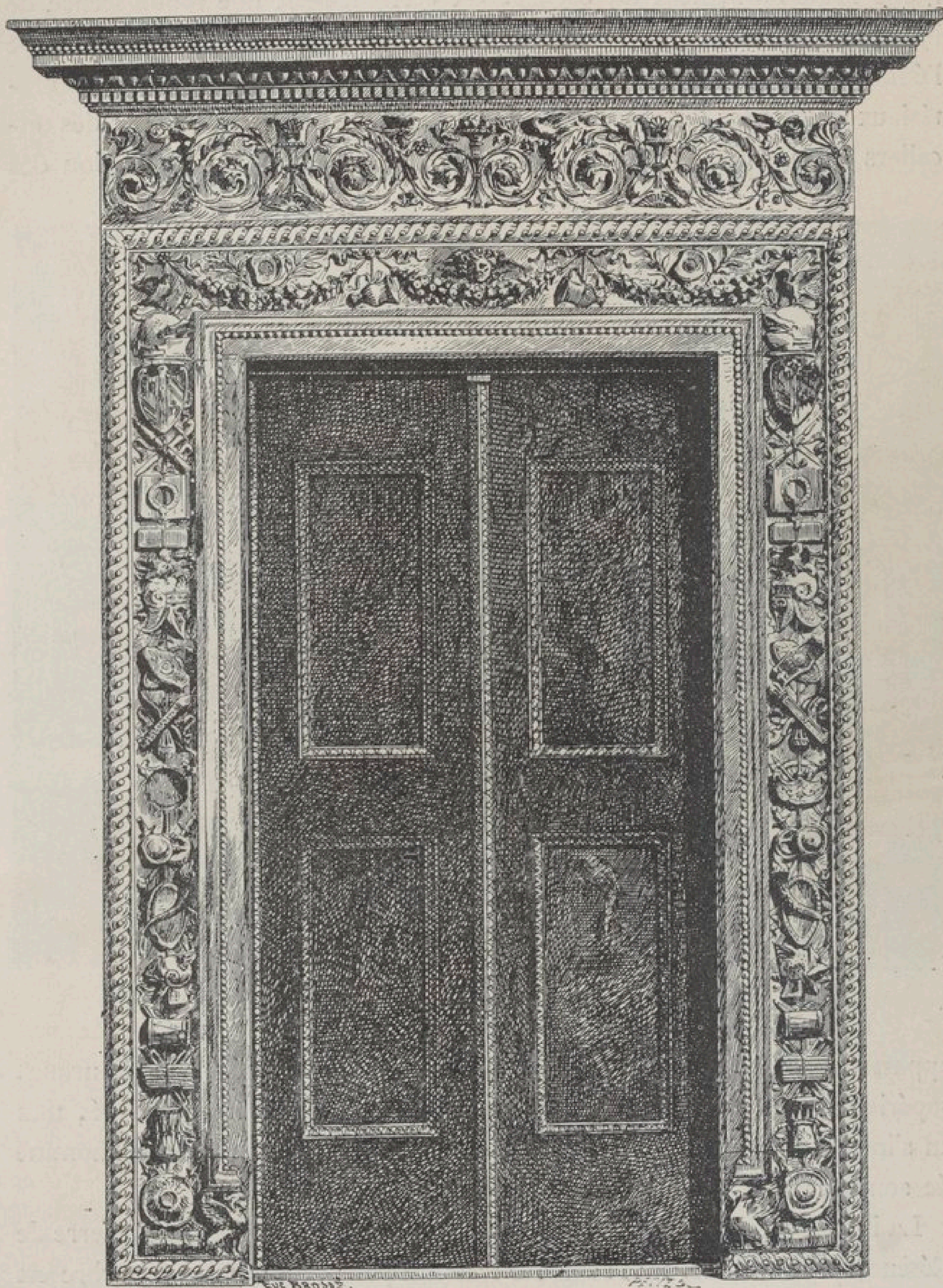


La cour du palais d'Urbin.

appartements, on n'hésitera pas à reconnaître que Luciano da Laurana, supérieur en ceci à la plupart de ses contemporains, n'a pas hésité, tout en s'inspirant dans une juste mesure du passé, à être résolument l'homme de son temps.

La brique et, pour les parties accessoires, le travertin, le tuf, la pierre de Césène, la terre cuite, font seuls les frais du palais d'Urbin. Le marbre est réservé pour l'intérieur; sous le ciseau de sculpteurs habiles, parmi lesquels on cite le Milanais Ambrogio Baroccio, l'ancêtre du peintre, il se transforme en ornements d'une rare élégance; tel est le caractère des em-

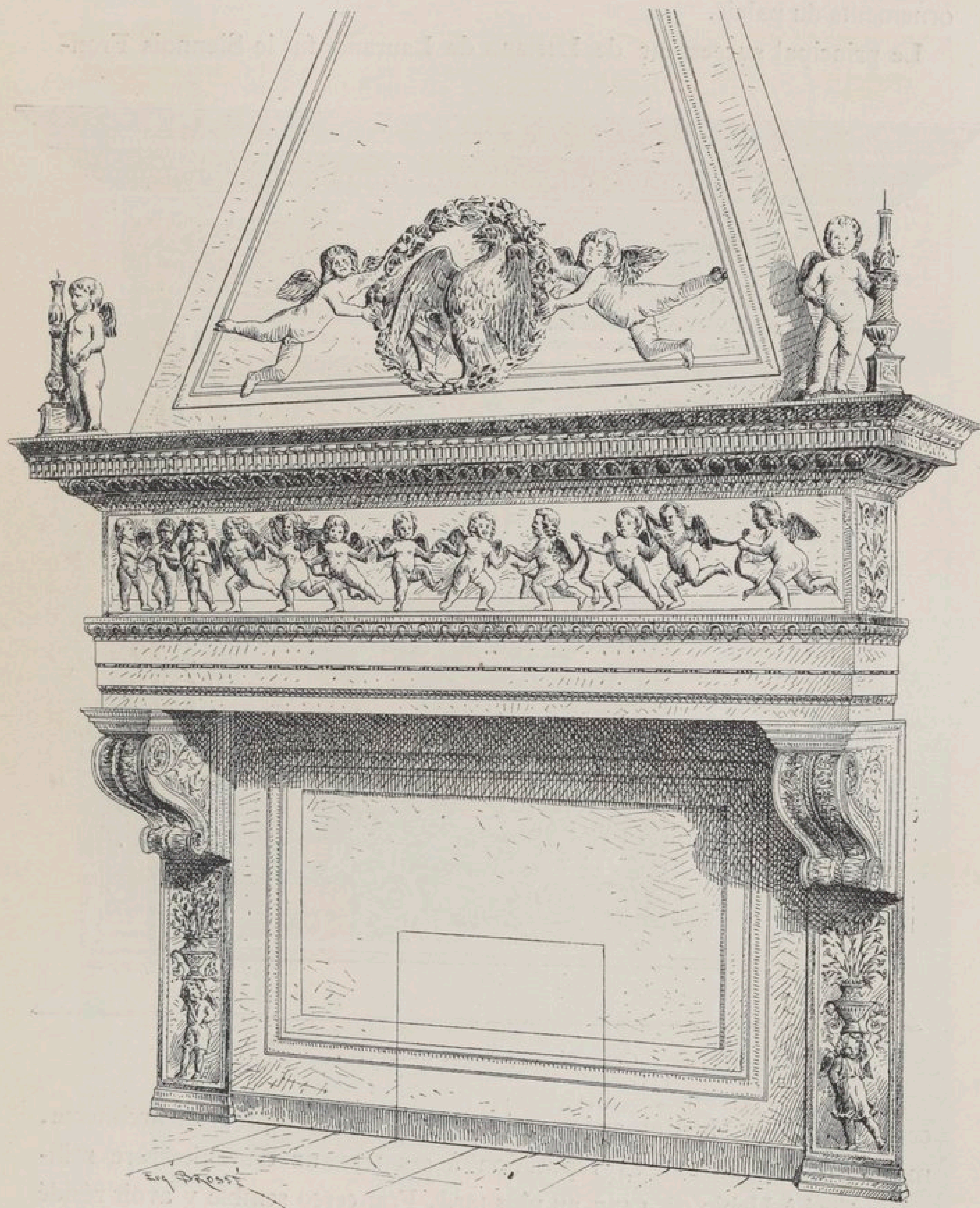
brasures de portes à trophées ou à rinceaux; dans les sculptures des che-



Porte à trophées, du palais d'Urbin.

minées monumentales, le style est moins pur; mais quelle naïveté, quel

charme dans ces danses d'enfants se développant en forme de frise ! comme

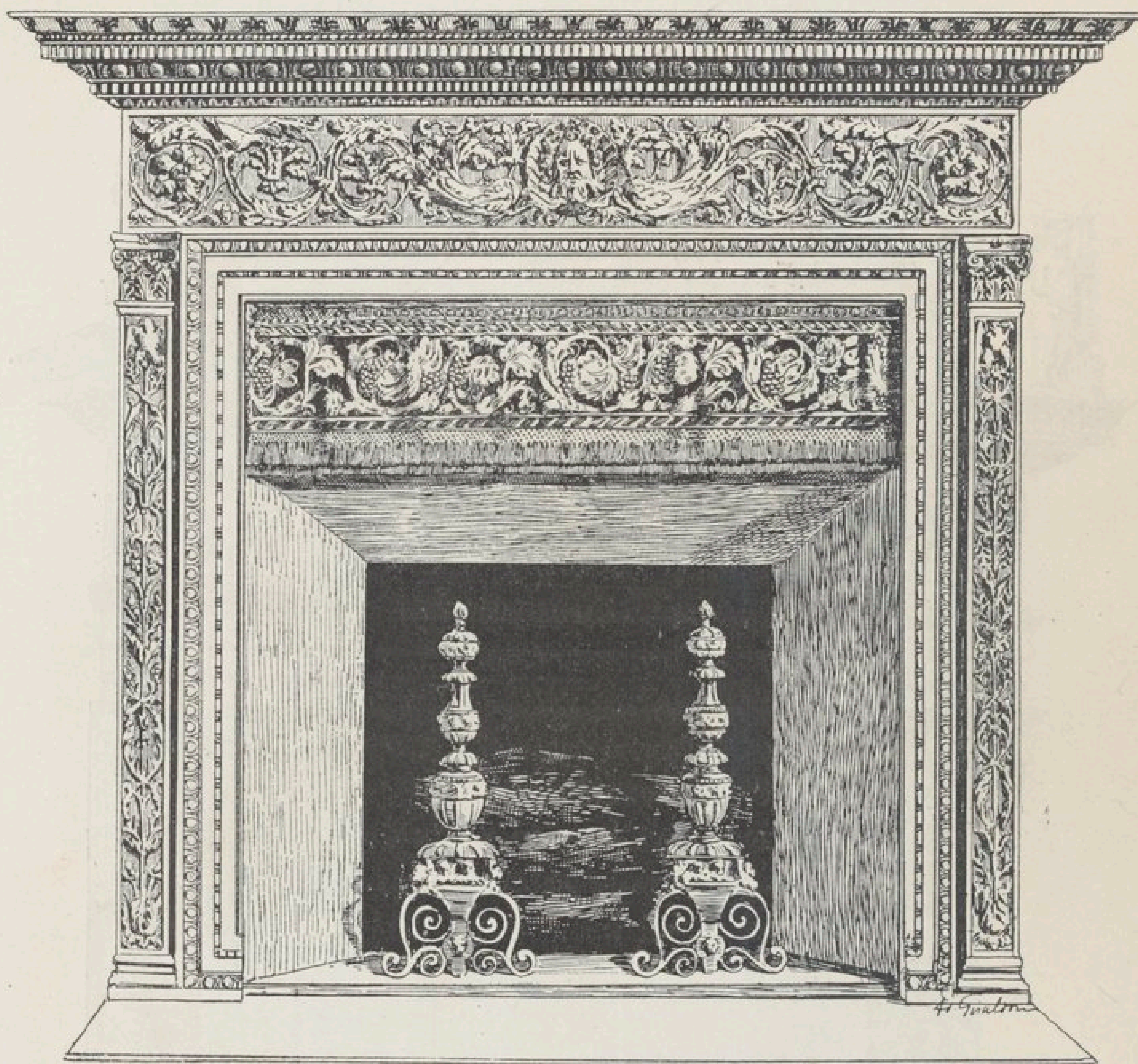


Cheminée du palais d'Urbin.

nous voilà bien dans l'esprit du quattrocento, plus soucieux de sincérité et d'originalité que de correction ! Luciano ne dédaigna pas de mettre lui-même

la main aux tableaux en marqueterie qui comptent parmi les plus beaux ornements du palais.

Le principal successeur de Luciano da Laurana fut le Siennois Francesco di Giorgio Martini, artiste universel, peintre, sculpteur et architecte, mais qui doit surtout sa réputation à ses travaux d'architecture militaire. Fixé à Urbin en 1477 au plus tard, Francesco semble y avoir résidé



Cheminée du palais de Gubbio (1).

(1) Cette superbe cheminée, qui ferait l'ornement de n'importe quel musée, a été acquise par M. le duc de Chaulnes, et placée par lui dans le palais Alberti de Florence, qu'il s'occupait avec tant de sollicitude de faire restaurer par un de nos architectes parisiens les plus distingués, M. Paul Sédille.



La Vierge entourée de saints et de saintes avec le duc Frédéric agenouillé devant elle.
Par Fra Carnevale. Milan. Musée de Brera.

sans interruption jusqu'en 1487; il y retourna en 1490, puis en 1492, probablement à d'autres époques encore (1).

A côté de lui, sous ses ordres, travaillait Baccio Pontelli, jusqu'à ce moment uniquement connu par ses travaux de marqueterie. Ce maître, à qui l'on a attribué, sans raison, les plans des principaux monuments romains de la seconde moitié du quinzième siècle, séjourna dans la capitale de Frédéric de 1479 à 1482. En 1481, il envoya à Laurent le Magnifique, sur la demande de celui-ci, un plan du palais ducal. Pendant cette même année, Giuliano da Majano visita également Urbin, où l'attirait sans doute la célébrité du chef-d'œuvre de Luciano.

Par les soins de Frédéric, la province entière se couvrit de palais somptueux (Gubbio, Cagli, Fossombrone, Castel Durante), d'églises, de monastères, d'établissements d'instruction ou d'établissements hospitaliers. L'architecture militaire reçut une impulsion non moins considérable : il faut lire dans les biographies de Vespasiano la longue liste des citadelles construites ou restaurées par Frédéric.

Dans la sculpture, les Urbinates furent redevables des premiers modèles du style nouveau au Florentin Maso di Bartolommeo. Cet artiste, chargé, vers 1451, de décorer la façade de l'église San Domenico, commanda à son ami Luca della Robbia la belle terre cuite coloriée représentant la Vierge, l'Enfant Jésus, des saints, le Père éternel et des anges (2). L'œuvre de Luca existe encore; elle est une des rares compositions qu'il ait exécutées pour ce versant de l'Apennin; les derniers historiens du maître ne sont pas éloignés de croire qu'elle exerça une certaine influence sur les ouvriers de terre de Faenza et de Castel Durante (3).

Ce fut vers la même époque probablement que la cité de Faenza s'enrichit du superbe buste de Donatello, *Saint Jean-Baptiste* (4).

L'école de peinture indigène, si tant est que l'on puisse accorder cette qualification à un petit nombre d'artistes aux doctrines flottantes, partagés entre l'imitation des Ombriens et celle des Florentins, comptait deux représentants à la cour d'Urbin. L'un, Bartolommeo Corradini, surnommé Fra Carnevale (fixé à Urbin de 1456 à 1484 environ), était un dessinateur et

(1) Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte Senese,* t. II, p. 363-446.
(2) Article de M. Yriarte dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXIV, p. 143.
(3) Cavallucci et Molinier, *les della Robbia;* Paris, 1884, p. 57-60.
(4) Reproduit dans l'article de M. Bonaffé, *Gazette des Beaux-Arts,* 1884, t. II, p. 149.

HIERONYMI PRESBITERI [illegible] CTI [illegible] IN COMMENTARI
OS SVPER PSALTERIVM [illegible]
[illegible]

ROXIME. CVM.
[illegible] psalterium quod enchiri [illegible]
[illegible]

[illegible] opere latissime disputatur : quos [illegible]
magnam breui sermone concludere. Igitur pro [illegible]
quae inter nos est studiose & sedule postulasti : ut quaecumq;
mihi digna memoria uidebantur signis quibusdam potius q̃
interpretationibus adnotarem. Et quod solent hi facere in bre
ui tabella terrarum & urbium situs pingunt & latissimas
regiones in modico spatio conantur ostendere : ita in psalte
rii opere latissimo quasi praeteriens aliqua perstringerē : ut
ex paucis quae tetigissem intelligantur : & cetera quae omis
sa sunt quantum habeant ad quae rationem. Non quo putē
a me posse dici quae ille praeterit : sed quod ea quae in tomis
uel homelus disserit ipse : uel ego digna arbitror lectione in
[illegible] Psalterium grae
[illegible]

Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes

FRONTISPICE DES COMMENTAIRES DE SAINT-JÉROME SUR LES PSAUMES

Fonds d'Urbin. N° [illegible], Bibliothèque du Vatican

sans interruption jusqu'en 1487; il y retourna en 1490, puis en 1492, probablement à d'autres époques encore (1).

A côté de lui, sous ses ordres, travaillait Baccio Pontelli, jusqu'à ce moment uniquement connu par ses travaux de marqueterie. Ce maître, à qui l'on a attribué, sans raison, les plans des principaux monuments romains de la seconde moitié du quinzième siècle, séjourna dans la capitale de Frédéric de 1479 à 1482. En 1481, il envoya à Laurent le Magnifique, sur la demande de celui-ci, un plan du palais ducal. Pendant cette même année, Giuliano da Majano visita également Urbin, où l'attirait sans doute la célébrité du chef-d'œuvre de Luciano.

Par les soins de Frédéric, la province entière se couvrit de palais somptueux (Gubbio, Cagli, Fossombrone, Castel Durante), d'églises, de monastères, d'établissements d'instruction ou d'établissements hospitaliers. L'architecture militaire reçut une impulsion non moins considérable : il faut lire dans les biographies de Vespasiano la longue liste des citadelles construites ou restaurées par Frédéric.

Dans la sculpture, les Urbinates furent redevables des premiers modèles du style nouveau au Florentin Maso di Bartolommeo. Cet artiste, chargé, vers 1451, de décorer la façade de l'église San Domenico, commanda à son ami Luca della Robbia la belle terre cuite coloriée représentant la Vierge, l'Enfant Jésus, des saints, le Père éternel et des anges (2). L'œuvre de Luca existe encore; elle est une des rares compositions qu'il ait exécutées pour ce versant de l'Apennin; les derniers historiens du maître ne sont pas éloignés de croire qu'elle exerça une certaine influence sur les ouvriers de terre de Faenza et de Castel Durante (3).

Ce fut vers la même époque probablement que la cité de Faenza s'enrichit du superbe buste de Donatello, *Saint Jean-Baptiste* (4).

L'école de peinture indigène, si tant est que l'on puisse accorder cette qualification à un petit nombre d'artistes aux doctrines flottantes, partagés entre l'imitation des Ombriens et celle des Florentins, comptait deux représentants à la cour d'Urbin. L'un, Bartolommeo Corradini, surnommé Fra Carnevale (fixé à Urbin de 1456 à 1484 environ), était un dessinateur et

(1) Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte Senese*, t. II, p. 363-446.
(2) Article de M. Yriarte dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIV, p. 143.
(3) Cavallucci et Molinier, *les della Robbia*; Paris, 1884, p. 57-60.
(4) Reproduit dans l'article de M. Bonaffé, *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. II, p. 149.

HIERONYMI PRESBITE[illegible] SANCTI
SSIMI PRAEFATIO IN COMMENTARI
OS SVPER · PSALTERIVM · IN[illegible]
· FOELICITER ·



ROXIME. CVM.
origenis psalterium quod encheri
dion ille uocabat : strictis & neces
sariis interpretationibus adnotatu
in commune legerimus : simul uter
q. deprehendimus : non nulla eum
uel perstrinxisse leuiter : uel intac
ta penitus reliquisse : de quibus in
alio opere latissime disputauit : quos scilicet non putarem rem
magnam breui sermone concludere. Igitur pro familiaritate
que inter nos est studiose & sedule postulasti : ut quecunq.
mihi digna memoria uidebantur signis quibusdam potius q̄
interpretationibus adnotarem. Et quod solent hi facere in bre
ui tabella terrarum & urbium situs pingunt & latissimas
regiones in modico spatio conantur ostendere : ita in psalte
rii opere latissimo quasi preteriens aliqua perstringerē : ut
ex paucis que tetigissem intelligantur : & cettera que omis
sa sunt quantum habeant ad que rationem. Non quo putē
a me posse dici que ille preterit : sed quod ea que in tomis
uel homeliis disseruit ipse : uel ego digna arbitror lectione in
hunc angustum comentariolum referamus. Psalterium gre
cum est : & latinum organum dicitur : eo quod hebrei nablat
uocant. Psalmus dicitur eo quod a psalterio nomen accepit.
uel pro psallendo. Quāuis dauid omnes psalmos cantasset : ta
men omnes psalmi in persona christi pertinent. et qui pertitu
lati esse non uidentur apud hebreos pro uno psalmo habentur.
Nam per titulum intelligitur uniuscuiusq. psalmi intellectus.
Quid est titulus nisi clauis? Ut ita dixerim : in domo nō ingre

Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes

FRONTISPICE DES COMMENTAIRES DE SAINT-JÉROME SUR LES PSAUMES
Fonds d'Urbin, N° 54, Bibliothèque du Vatican.



La Vierge entourée de saints. Par Giovanni Santi. Église S. Domenico, à Cagli (1).

(1) On s'accorde à regarder la figure de l'ange placé à gauche comme le portrait de Raphaël enfant.

un coloriste accompli. Sa *Sainte Conversation* du musée de Brera (1472) se distingue par la justesse du modelé et par la sévérité, on serait tenté de dire la grandeur de l'expression. Le maître, pour rehausser encore l'effet de ces physionomies calmes et graves, s'est efforcé d'assourdir la gamme des tons et d'en proscrire toute note violente ou même vibrante. On sent une science consommée à travers cette réserve voulue.

Nous hésitons à accorder autant d'éloges au compatriote de Fra Carnevale. Le plus beau titre de gloire de Giovanni Santi sera toujours d'avoir eu pour fils Raphaël Sanzio.

Quelques peintres étrangers célèbres venaient, de temps en temps, faire briller aux yeux de la cour ducale un idéal plus élevé.

Dans deux portraits conservés à la Galerie des Offices, un maître d'une originalité puissante, dont nous aurons souvent encore l'occasion de proclamer les hautes aptitudes, Piero della Francesca, nous a tracé du duc et de la duchesse l'image la plus précise, la plus vivante : ce coloriste si raffiné s'y est surpassé lui-même; rien n'égale la limpidité de l'air, la délicatesse du paysage, surtout dans les Triomphes allégoriques peints sur le revers; le poète et le savant, car Pierre était l'un et l'autre, y atteignent à une même hauteur.

Piero della Francesca avait fixé les traits de Frédéric et de Battista; un maître éminent, nourri à l'école de Mantegna, Melozzo da Forli, prit à tâche de célébrer les études de ce couple érudit. Les musées de Berlin, de Londres et le château de Windsor possèdent une partie de ces peintures, malheureusement fort endommagées; j'en emprunte la description à une notice manuscrite de mon ami, M. Émile Michel, le critique autorisé de la *Revue des Deux Mondes :* « Musée de Berlin. Dans un bel édifice en style de la Renaissance une figure allégorique, vêtue d'une robe de brocart d'or, est assise en avant d'une niche, sur un trône élevé et magnifiquement orné. Devant elle, sur le tapis qui recouvre les marches du trône, un vieillard, la tête nue, se tient agenouillé; son bonnet rouge est à côté de lui (il est lui-même vêtu de rouge). De ses deux mains il reçoit en dépôt le livre que lui présente la jeune femme. A droite, un bras de bronze partant du haut d'un pilastre de la muraille soutient un aigle qui porte les armes des Montefeltro d'Urbin avec les insignes de la dignité papale. En haut, dans la frise de la corniche, l'inscription suivante : *Durantis comes serv.* faisait partie d'une suite de tableaux qui devaient origi

nairement être au nombre de sept et qui avaient été peints pour orner une salle du palais ducal d'Urbin. Ils figuraient probablement les sept sciences (le *trivium* et le *quadrivium* du moyen âge) et l'amour que professait pour elles le duc d'Urbin, Frédéric de Montefeltro. L'homme à genoux



L'Astronomie. Par Melozzo da Forli. Musée de Berlin.

est le duc lui-même, comme on peut s'en convaincre par sa ressemblance avec le portrait des Offices et aussi avec les médailles contemporaines. Trois autres panneaux de cette suite se trouvent en Angleterre : deux à la National Gallery (nos 755 et 756) et le troisième chez la reine (1). L'inscription de la frise reproduit les titres du duc : elle se poursuit sur les au-

(1) Voy., sur ce dernier, Symonds, *The revival of learning*, p. 304 et suiv.

tres tableaux : celle du tableau de Berlin est intercalée entre celles des peintures de la National Gallery : *Dux Urbini Montisferitri ac* (Londres) *Durantis comes ser.* (Berlin) *Ecclesie confalonerius* (Londres)... c'est-à-dire : *Fredericus dux Urbini, Montisferetri ac Durantis comes, sanctæ romanæ Ecclesiæ confalonerius.* Il manque encore : *atque Italiæ confederationis imperator;* cette fin a pu se trouver sur les autres tableaux. La date de ces peintures doit être postérieure à 1477, car c'est dans cette même année que Frédéric a été fait duc par le pape Sixte IV et que les insignes de la dignité papale ont commencé à figurer dans les armes de Montefeltro. »

Paolo Uccello travailla également à Urbin pendant le règne de Frédéric, sans que rien toutefois nous permette d'affirmer qu'il ait été en relations avec ce prince. Il exécuta en 1468 une peinture pour la confrérie du Corpus Domini.

Frédéric, quelle que fût son admiration pour les conquêtes de l'esprit nouveau, et quoiqu'il respirât avec délices l'enivrant parfum de la Renaissance, entendait cependant garder l'indépendance de ses goûts et de ses jugements. Nous en avons pour preuve la protection qu'il ne cessa d'accorder à un peintre flamand, au détriment des artistes nés dans ses États. C'est le Gantois Juste, qui fut chargé de décorer la bibliothèque de portraits de philosophes, de savants ou d'amateurs (aujourd'hui conservés partie au Louvre, partie dans la galerie Barberini, à Rome). La gravure placée ci-contre donnera une idée de la valeur de ces ouvrages. Juste s'inspire-t-il de quelque document contemporain, comme dans le portrait de Victorin de Feltre, où il a évidemment mis à contribution la médaille de Pisanello, son réalisme de Flamand et sa science du coloris le soutiennent à une certaine hauteur; mais se trouve-t-il forcé d'inventer quelque figure idéale, par exemple un Solon, l'insuffisance de son éducation éclate au grand jour. J'adresserai le même reproche à sa *Sainte Cène*, exposée au musée d'Urbin; autant les portraits des personnages contemporains qu'il y a introduits se distinguent par leur vigueur, autant l'ordonnance révèle d'embarras et de pauvreté. Ces défauts nous autorisent à considérer comme deux artistes distincts Juste d'Allemagne, que nous avons rencontré à Gênes, sous la date de 1451 (voyez pages 277-279), et Juste de Gand, dont la présence à Urbin se place entre les années 1465 et 1475. Il nous paraît en effet impossible, contrairement à l'opinion de

Passavant, que Juste d'Allemagne, si familiarisé déjà, dans la fresque de



Portrait de Solon. Par Justus de Gand. Musée du Louvre.

Gênes et dans le tableau du Louvre, avec les principes de la Renaissance, semble les ignorer à tel point quelque vingt années plus tard.

Frédéric avait en outre fait l'acquisition du *Bain des femmes*, de Jean van Eyck (1).

Dans cet ensemble, qu'il s'efforçait de rendre aussi complet qu'harmonieux, Frédéric ne pouvait manquer d'accorder une place à un art décoratif offrant l'importance de la peinture en tapisserie. On a lu plus haut les noms des ouvriers qu'il appela auprès de lui; leur principale production, l'*Histoire de Troie*, acquit rapidement une grande célébrité; au seizième siècle encore on en vantait la richesse, en prose et en vers. J'ai réussi à suivre jusqu'en 1630 l'histoire de cette tenture précieuse : elle se composait à ce moment de six pièces, en mauvais état. Les Médicis, qui héritèrent d'une partie des collections de la maison de Montefeltro, entrèrent également en possession de plusieurs autres tapisseries revêtues des armes de Frédéric; citons parmi elles une verdure avec des « bambini » et avec « des imprese » formées d'une hermine et d'une autruche (2).

Le fils de Frédéric, Guidobaldo, continua, au milieu de circonstances moins favorables, — on sait combien le duché d'Urbin eut à souffrir des guerres qui désolèrent l'Italie à la fin du quinzième et au commencement du seizième siècle, — ce rôle de champion de la Renaissance, si brillamment inauguré par son père. Sous ses auspices et sous ceux de la duchesse, la noble Élisabeth de Gonzague, la cour d'Urbin devint le refuge des esprits les plus délicats de l'Italie entière, les Bembo, les Bibbiena, les Balthazar Castiglione, les Canossa, les Médicis exilés, et tant d'autres. Raphaël y puisa cette distinction de sentiments qui, autant que les plus hautes capacités techniques, a fait de lui le premier des peintres. Mais n'anticipons pas sur les événements; le tableau de la cour d'Urbin pendant le règne de Guidobaldo a d'ailleurs été tracé assez souvent pour qu'il soit superflu de le refaire ici (3).

Les artistes en relations avec Guidobaldo s'appelaient Francesco di Giorgio Martini, Giovanni Santi, Cristoforo Romano, enfin Raphaël d'Urbin. Signorelli et Timoteo Viti firent aussi des apparitions à Urbin sous le règne

(1) Voy. *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, p. 5.

(2) *Le Courrier de l'Art*, n° du 14 décembre 1882.

(3) Dennistoun, *Memoirs of the dukes of Urbino;* Londres, 1851, t. II, p. 39 et suiv. — Voy. aussi le vicomte Delaborde, *Études sur les beaux-arts en France et en Italie*, t. II, p. 134-213, et le *Raphaël*, édité par MM. Hachette, p. 105 et suiv.

de ce prince. Parmi les théoriciens de l'art, deux des plus célèbres, tous deux nés à Borgo San Sepolcro, dédièrent à Guidobaldo, l'un, Piero della Francesca, son Traité *De quinque corporibus* (1), l'autre, Luca Pacioli, sa *Summa de arithmetica, geometria, proportioni e proportionalita* (Venise, 1494).

En résumé, si, à l'époque dont nous nous occupons, Urbin n'avait pas encore donné à la peinture l'artiste incomparable qui devait porter cet



La duchesse Élisabeth d'Urbin, d'après une médaille.

art à son apogée, — Raphaël ne comptait que onze ans en 1494 (2), — si son indifférence pour la sculpture témoignait du voisinage de l'Ombrie, en revanche, dans l'architecture, le petit duché avait conquis une place absolument prépondérante. C'est dans sa capitale que Luciano da Laurana avait élevé ce palais, point de départ d'un style nouveau, que Francesco di Giorgio Martini et Baccio Pontelli avaient fait leurs premières armes ou affirmé leur manière, que s'était formé enfin le maître illustre dont le nom prime tous les autres, dans les annales de l'art de bâtir moderne, Bramante, le créateur du nouveau Saint-Pierre.

(1) Voy. Dennistoun, t. I, p. 142, et Jordan, dans l'*Annuaire des musées de Berlin*, 1880.

(2) On a vendu à Paris, il y a quelques années, un portrait de Charles VIII peint par Raphaël à l'âge de onze ans! Est-il nécessaire d'ajouter que cette attribution ne repose sur aucun fondement sérieux?

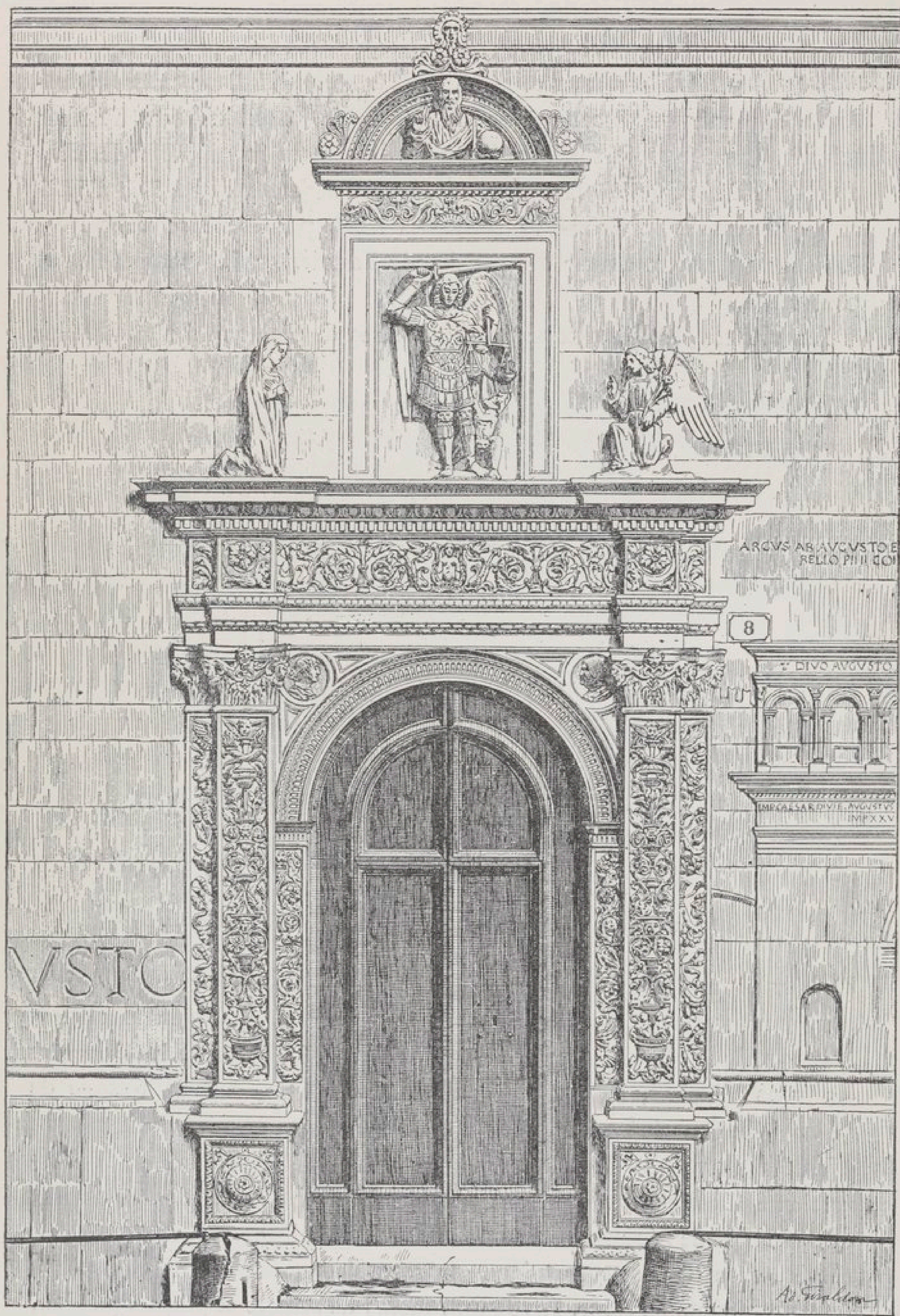
RIMINI.

Rimini occupe une place à part dans l'histoire de la Renaissance. L'homme énergique et violent qui a su transformer cette petite ville, longtemps obscure, en un des plus éclatants foyers du mouvement nouveau, Sigismond Malatesta, a systématiquement sacrifié les traditions du moyen âge aux souvenirs, tout abstraits, de l'antiquité classique. Au lieu de chercher à fondre dans les conquêtes du christianisme ce qu'il pouvait y avoir de fécond dans les leçons du vieux monde hellénique, il s'efforça de créer une civilisation absolument artificielle, calquée sur celle des anciens. Si, dans les autres capitales dont nous avons esquissé l'histoire, papes, princes, magistrats électifs, ont sincèrement poursuivi la solution du problème de la fusion des deux éléments, le souverain de Rimini, ce despote à la fois si raffiné et si féroce, affiche hautement son hostilité pour les croyances et les mœurs des générations qui l'ont précédé. Son opposition est raisonnée, voulue. C'est pourquoi l'analyse des tentatives auxquelles il a attaché son nom offrira toujours un intérêt particulier : elle nous montre ce que seraient devenues, au quinzième siècle, les écoles d'Italie si elles n'avaient demandé leurs inspirations qu'à la seule antiquité. L'expérience entreprise à Rimini a été complète; nous pouvons ajouter qu'elle a été décisive.

Grâce au remarquable travail de M. Charles Yriarte, nous connaissons aujourd'hui dans ses moindres détails l'histoire de cette révolution aussi brillante qu'éphémère (1).

Chez Sigismond, l'organisateur, l'homme de goût, le Mécène, est au-dessus de tout éloge. Parmi tant d'artistes éminents, il distingue des maîtres de la valeur de Vittore Pisano, de Leone Battista Alberti, de Matteo de' Pasti, de Piero della Francesca, et sait en faire les instruments dociles de ses projets. Parmi les savants ou les littérateurs, il attache à son service Roberto Valturio, le grand théoricien militaire du quinzième siècle, Basinio Basini, l'élégant chantre des *Hespérides*, des *Isotteri*, des *Argonautes*, Porcellio de' Pandoni, poète non moins exercé, ainsi qu'une nuée de philosophes, de rhéteurs, de philologues, de mathématiciens, de naturalistes célèbres, Trebanio, Pier Pierleone, Tommaso Seneca, Georges de Trébizonde et bien d'autres encore; au dehors, il cultive l'amitié du Pogge et de Phi-

(1) *Un Condottiere au quinzième siècle. Rimini*; Paris, 1882.



La porte de l'église Saint-Michel, à Fano, près de Rimini. Par Matteo Nuti.

lelphe; Manetti visite-t-il sa cour, il invite à un grand dîner, pour lui procurer le plaisir de discuter avec eux, les principaux juifs de Rimini; lui-même met à profit son expédition en Grèce pour en rapporter les cendres de Pléthon, qu'il place dans un des sarcophages disposés à l'extérieur du temple de Saint-François. Des traits pareils ne se conçoivent pas sans un ardent amour des plaisirs de l'esprit, sans la compétence la plus réelle.

Les artistes associés aux projets grandioses de Sigismond n'ont de leur



Enfants jouants. Par Simone Ferrucci. Rimini. Temple des Malatesta.

côté pas trompé son attente : le temple de Saint-François constitue, dans ses lignes fondamentales comme dans sa décoration, un monument absolument unique. Et cependant, après avoir admiré, dans l'édifice élevé sur les plans d'Alberti, la simplicité unie à la grandeur, dans la fresque de Piero della Francesca, la rigueur de l'observation et la science du coloris, dans les sculptures des Florentins Agostino di Duccio et Simone Ferrucci une délicatesse qui n'est pas exempte de mièvrerie, on éprouve comme un sentiment de déception et de malaise. L'esprit, inassouvi, réclame autre chose encore que ces conceptions savantes, s'adressant à la raison, non à l'imagination ou au cœur. Il voudrait moins de science et plus de passion, plus d'élan. Ne cherchez à Rimini ni les grandes pages émues et vibrantes

d'un Masaccio ou d'un Fra Angelico, ni les récits si naïfs et si vivants d'un Benozzo Gozzoli, ni les drames poignants ou les radieuses apothéoses de Mantegna. A la cour de Sigismond Malatesta, les sentiments propres à inspirer l'artiste, la foi religieuse, le patriotisme, l'amour de la justice, font tous défaut : on n'y trouve, avec une politique fondée sur la ruse et la violence, que le culte tout artificiel d'une civilisation depuis longtemps éteinte. D'un trait de plume Sigismond a cru pouvoir supprimer le travail latent des dix siècles qui s'étendent entre l'invasion des Barbares et les premières lueurs de l'ère nouvelle. Rimini nous donne dès le quinzième siècle un avant-goût de ce que sera la Renaissance, quand après avoir tranché les racines qui la rattachaient à la vie nationale, elle se complaira dans le seul domaine de l'érudition, de l'abstraction.

Cet essor factice dura d'ailleurs juste autant que le Mécène qui y a attaché son nom. Les troubles qui suivirent la mort de Sigismond (1648) et l'indifférence de ses successeurs l'arrêtèrent court. Au moment de l'invasion de Charles VIII, le silence s'était depuis longtemps fait sur cette petite capitale, si animée pendant plusieurs lustres. On trouverait à peine un nom d'artiste à y citer pour les dernières années du quinzième siècle. Ne le regrettons pas : l'école improvisée par Sigismond était arrivée au terme de son évolution; elle n'avait plus rien à apprendre aux contemporains, à la postérité.





CHAPITRE VIII.

Florence. — Les Médicis. — Benozzo Gozzoli, Ghirlandajo et Botticelli. — Pise et Sienne. — Lucques et Prato. — Pistoia. — San Gemignano. — Arezzo et Piero della Francesca. — Appendice : l'Ombrie. — Pérouse et Orvieto. — Le Pérugin et Signorelli.

Pendant le quinzième siècle, l'action de Florence se révèle partout où la Renaissance établit son empire : nous pourrions nous dispenser à la rigueur de consacrer une étude spéciale à la capitale de la Toscane; son nom ne revient-il pas à chaque page de ce livre! Bornons-nous à une rapide énumération de tant de titres imprescriptibles.

La nature et l'éducation, — un entraînement savant, — ont également contribué à fonder la suprématie intellectuelle des Toscans. Nulle part, en Italie, les esprits n'étaient plus vifs, nulle part aussi une discussion incessante ne développait au même point leur acuité. A tout instant les littérateurs, les hommes d'État, les poètes florentins fixés à l'étranger, éprouvent le besoin de se retremper sur la place de la Seigneurie, cette Agora de la nouvelle Athènes, et d'y solliciter les conseils, bien plus, les critiques de leurs concitoyens. Donatello, comblé d'honneurs à Padoue, ne songeait qu'à retourner dans sa ville natale, afin, disait-il, d'y puiser dans un blâme continuel la force nécessaire pour réaliser de nouveaux progrès, et partant d'acquérir une gloire nouvelle : « Che volentieri nella sua patria tornava per esser poi colà di continuo biasimato, il quale biasimo gli dava cagione di studio, e conseguentemente di gloria maggiore. »

Je ne reviendrai pas ici sur le rôle que les Médicis ont joué dans la rénovation scientifique, littéraire et artistique du quinzième siècle : peut-être, parmi mes lecteurs d'aujourd'hui, en est-il qui n'ont pas oublié un précédent travail, portant le titre, à coup sûr trop ambitieux, de *Précurseurs de la Renaissance;* ils y trouveront divers éléments pour cette étude.

ΑΡΧΙΟΥ. ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΤΕΣΣΑΡΑΣ ΑΓΩΝΑΣ.

ΤΕΣΣΑΡΕΣ ΕΙΣΙΝ ΑΓΩΝΕΣ ΑΝΕΛΛΑΔΑ. ΤΕΣΣΑΡΕΣ ΙΡΟΙ.
ΟΙ ΔΥΟ ΜΕΝ, ΘΝΗΤΩΝ. ΟΙ ΔΥΟ ΔΑΘΑΝΑΤΩΝ.
ΖΗΝΟΣ. ΛΗΤΟΙΔΑΟ. ΠΑΛΑΙΜΟΝΟΣ. ΑΡΧΕΜΟΡΟΙΟ.
ΑΘΛΑ ΔΕ ΤΩΝ, ΚΟΤΙΝΟΣ. ΜΗΛΑ. ΣΕΛΙΝΑ. ΠΙΤΥΣ.

ΔΙΟΤΙΜΟΥ. ΕΙΣ ΗΡΑΚΛΗΝ. ΚΑΙ ΑΝΤΑΙΟΝ.

ΤΑΝ ΗΒΑΝ ΕΣ ΑΕΘΛΑ ΠΑΛΑΣ ΗΣΚΗΣΕ ΚΡΑΤΑΙΑΣ
ΑΔΕ ΠΟΣΕΙΔΩΝΟΣ ΚΑΙ ΔΙΟΣ Α ΓΕΝΕΑ.
ΚΕΙΤΑΙ ΔΕ ΣΦΙΝ ΑΓΩΝ ΟΥ ΧΑΛΚΕΟΥ ΑΝΤΙ ΛΕΒΗΤΟΣ,
ΑΛΛΟΣΤΙΣ ΖΩΑΝ ΟΙΣΕΤΑΙ Η ΘΑΝΑΤΟΝ.
ΑΝΤΑΙΟΥ ΤΟ ΠΤΩΜΑ. ΠΡΕΠΕΙ ΔΗΡΑΚΛΕΑ ΝΙΚΑΝ
ΤΟΝ ΔΙΟΣ. ΑΡΓΕΙΩΝ Α ΠΑΛΑ ΟΥ ΛΙΒΥΩΝ.

ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ. ΕΙΣ ΑΡΙΑΝ.

Ο ΣΤΑΔΙΕΥΣ ΑΡΙΗΣ Ο ΜΕΝΕΚΛΕΟΣ, ΟΥ ΚΑΤΕΛΕΓΧΕΙ
ΠΕΡΣΕΑ ΣΟΝ ΚΤΙΣΤΗΝ, ΤΑΡΣΕ ΚΙΛΙΣΣΑ ΠΟΛΙ.
ΤΟΙΟΙ ΓΑΡ ΠΑΙΔΟΣ ΠΤΗΝΟΙ ΠΟΔΕΣ, ΟΥΔΑΝ ΕΚΕΙΝΩΙ
ΟΥΔΑΥΤΟΣ ΠΕΡΣΕΥΣ ΝΩΤΟΝ ΕΔΕΙΞΕ ΘΕΩΝ.
Η ΓΑΡ ΕΦΥΣΠΛΗΓΓΩΝ, Η ΤΕΡΜΑΤΟΣ ΕΙΔΕ ΤΙΣ ΑΚΡΟΥ
ΗΙΘΕΟΝ. ΜΕΣΣΩΙ ΔΟΥΠΟΤΕΝΙ ΣΤΑΔΙΩΙ.

ΛΕΟΝΤΟΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΥ ΕΙΣ ΤΟ ΜΟΝΗΜΕΡΙΟΝ.

ΤΟΞΟΤΑ ΠΙΕΡΙΔΩΝ ΜΕΔΕΩΝ. ΕΚΑΤΗΒΟΛΕ ΦΟΙΒΕ.
ΕΙΠΕ ΚΑΣΙΓΝΗΤΗΙ ΚΡΑΤΕΡΟΥΣ ΙΝΑ ΘΗΡΑΣ ΕΓΕΙΡΗΙ.
ΟΣΣΟΝ ΕΠΙΤΑΥΣΑΙ ΜΕΡΟΠΩΝ ΔΕΜΑΣ. ΟΣΣΟΝ ΑΥΣΑΙ
ΛΑΩΝ ΤΕΡΠΟΜΕΝΩΝ ΙΕΡΟΝ ΣΤΟΜΑ. ΜΗ ΔΕΝΟΗΣΩ ΑΙΙ
ΖΗΝΟΣ ΜΕΙΛΙΧΙΟΙΟ ΛΑΧΩΝ ΘΡΟΝΟΝ ΑΝΕΡΟΣ ΟΙΤΟΝ.

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes.

FRONTISPICE DE L'ANTHOLOGIA GRÆCORUM EPIGRAMMATUM
Exemplaire offert à Pierre de Médicis le jeune.
Florence. Bibl. Nationale.



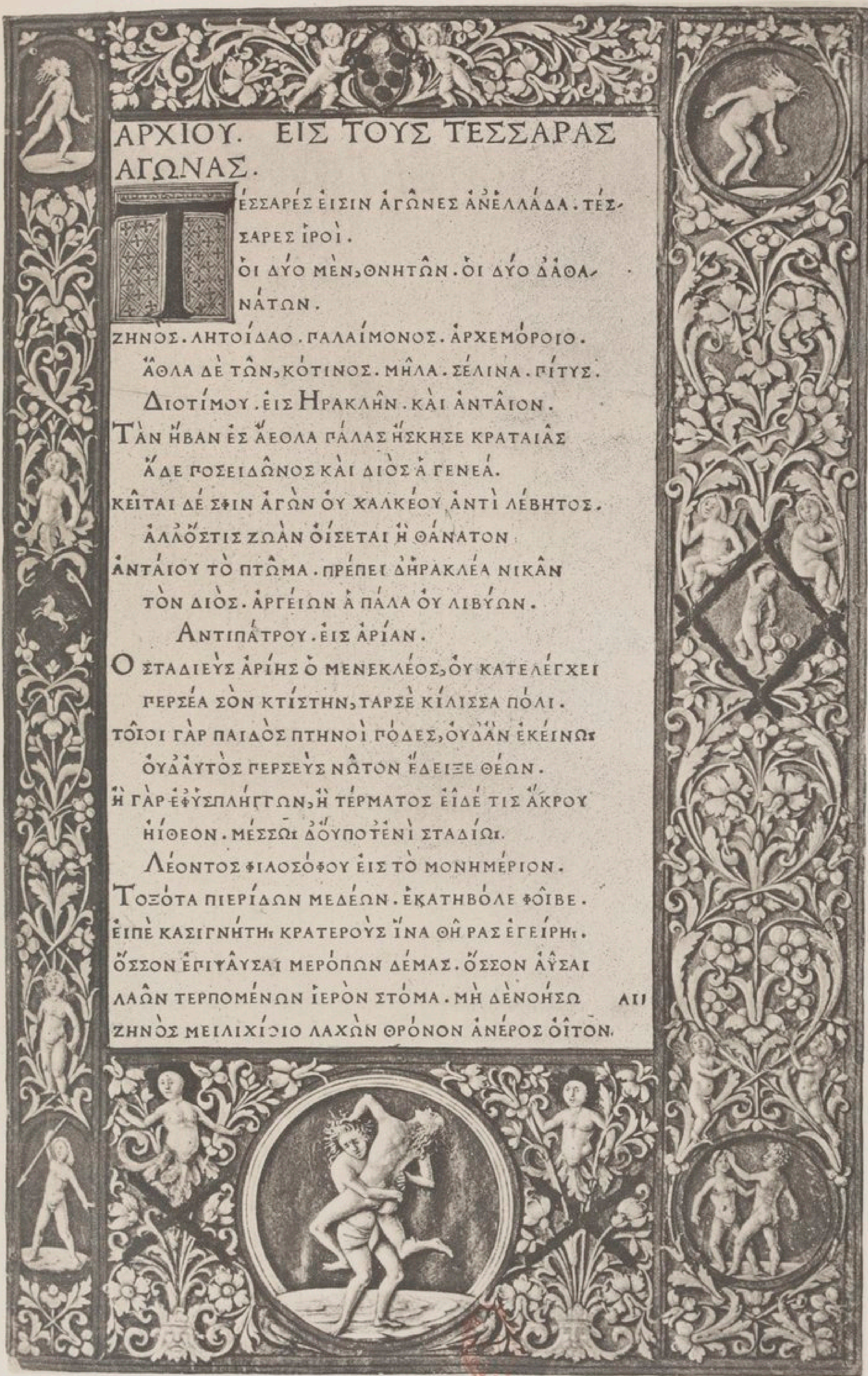
CHAPITRE VIII.

Florence. — Les Médicis. — Benozzo Gozzoli, Ghirlandajo et Botticelli. — Pise et Sienne. — Lucques et Prato. — Pistoia. — San Gemignano. — Arezzo et Piero della Francesca. — Appendice : l'Ombrie. — Pérouse et Orvieto. — Le Pérugin et Signorelli.

Pendant le quinzième siècle, l'action de Florence se révèle partout où la Renaissance établit son empire : nous pourrions nous dispenser à la rigueur de consacrer une étude spéciale à la capitale de la Toscane; son nom ne revient-il pas à chaque page de ce livre! Bornons-nous à une rapide énumération de tant de titres imprescriptibles.

La nature et l'éducation, — un entraînement savant, — ont également contribué à fonder la suprématie intellectuelle des Toscans. Nulle part, en Italie, les esprits n'étaient plus vifs, nulle part aussi une discussion incessante ne développait au même point leur acuité. A tout instant les littérateurs, les hommes d'État, les poètes florentins fixés à l'étranger, éprouvent le besoin de se retremper sur la place de la Seigneurie, cette Agora de la nouvelle Athènes, et d'y solliciter les conseils, bien plus, les critiques de leurs concitoyens. Donatello, comblé d'honneurs à Padoue, ne songeait qu'à retourner dans sa ville natale, afin, disait-il, d'y puiser dans un blâme continuel la force nécessaire pour réaliser de nouveaux progrès, et partant d'acquérir une gloire nouvelle : « Che volentieri nella sua patria tornava per esser poi colà di continuo biasimato, il quale biasimo gli dava cagione di studio, e conseguentemente di gloria maggiore. »

Je ne reviendrai pas ici sur le rôle que les Médicis ont joué dans la rénovation scientifique, littéraire et artistique du quinzième siècle : peut-être, parmi mes lecteurs d'aujourd'hui, en est-il qui n'ont pas oublié un précédent travail, portant le titre, à coup sûr trop ambitieux, de *Précurseurs de la Renaissance;* ils y trouveront divers éléments pour cette étude.


ΑΡΧΙΟΥ. ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΤΕΣΣΑΡΑΣ ΑΓΩΝΑΣ.

ΤΕΣΣΑΡΕΣ ΕΙΣΙΝ ΑΓΩΝΕΣ ΑΝΕΛΛΑΔΑ. ΤΕΣ-
ΣΑΡΕΣ ΙΡΟΙ.
ΟΙ ΔΥΟ ΜΕΝ, ΘΝΗΤΩΝ. ΟΙ ΔΥΟ ΔΑΘΑ-
ΝΑΤΩΝ.
ΖΗΝΟΣ. ΛΗΤΟΙΔΑΟ. ΓΑΛΑΙΜΟΝΟΣ. ΑΡΧΕΜΟΡΟΙΟ.
ΑΘΛΑ ΔΕ ΤΩΝ, ΚΟΤΙΝΟΣ. ΜΗΛΑ. ΣΕΛΙΝΑ. ΓΙΤΥΣ.

ΔΙΟΤΙΜΟΥ. ΕΙΣ ΗΡΑΚΛΗΝ. ΚΑΙ ΑΝΤΑΙΟΝ.

ΤΑΝ ΗΒΑΝ ΕΣ ΑΕΘΛΑ ΓΑΛΑΣ ΗΣΚΗΣΕ ΚΡΑΤΑΙΑΣ
ΑΔΕ ΓΟΣΕΙΔΩΝΟΣ ΚΑΙ ΔΙΟΣ Α ΓΕΝΕΑ.
ΚΕΙΤΑΙ ΔΕ ΣΦΙΝ ΑΓΩΝ ΟΥ ΧΑΛΚΕΟΥ ΑΝΤΙ ΛΕΒΗΤΟΣ.
ΑΛΛΟΣΤΙΣ ΖΩΑΝ ΟΙΣΕΤΑΙ Η ΘΑΝΑΤΟΝ
ΑΝΤΑΙΟΥ ΤΟ ΠΤΩΜΑ. ΠΡΕΠΕΙ ΔΗΡΑΚΛΕΑ ΝΙΚΑΝ
ΤΟΝ ΔΙΟΣ. ΑΡΓΕΙΩΝ Α ΠΑΛΑ ΟΥ ΛΙΒΥΩΝ.

ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ. ΕΙΣ ΑΡΙΑΝ.

Ο ΣΤΑΔΙΕΥΣ ΑΡΙΗΣ Ο ΜΕΝΕΚΛΕΟΣ, ΟΥ ΚΑΤΕΛΕΓΧΕΙ
ΓΕΡΣΕΑ ΣΟΝ ΚΤΙΣΤΗΝ, ΤΑΡΣΕ ΚΙΛΙΣΣΑ ΠΟΛΙ.
ΤΟΙΟΙ ΓΑΡ ΠΑΙΔΟΣ ΠΤΗΝΟΙ ΓΟΔΕΣ, ΟΥΔΑΝ ΕΚΕΙΝΩΙ
ΟΥΔΑΥΤΟΣ ΓΕΡΣΕΥΣ ΝΩΤΟΝ ΕΔΕΙΞΕ ΘΕΩΝ.
Η ΓΑΡ ΕΦΥΣΠΛΗΓΓΩΝ, Η ΤΕΡΜΑΤΟΣ ΕΙΔΕ ΤΙΣ ΑΚΡΟΥ
ΗΙΘΕΟΝ. ΜΕΣΣΩΙ ΔΟΥΠΟΤΕΝΙ ΣΤΑΔΙΩΙ.

ΛΕΟΝΤΟΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΥ ΕΙΣ ΤΟ ΜΟΝΗΜΕΡΙΟΝ.

ΤΟΞΟΤΑ ΠΙΕΡΙΔΩΝ ΜΕΔΕΩΝ. ΕΚΑΤΗΒΟΛΕ ΦΟΙΒΕ.
ΕΙΠΕ ΚΑΣΙΓΝΗΤΗΙ ΚΡΑΤΕΡΟΥΣ ΙΝΑ ΘΗΡΑΣ ΕΓΕΙΡΗΙ.
ΟΣΣΟΝ ΕΓΙΨΑΥΣΑΙ ΜΕΡΟΠΩΝ ΔΕΜΑΣ. ΟΣΣΟΝ ΑΥΣΑΙ
ΛΑΩΝ ΤΕΡΠΟΜΕΝΩΝ ΙΕΡΟΝ ΣΤΟΜΑ. ΜΗ ΔΕΝΟΗΣΩ ΑΙΙ
ΖΗΝΟΣ ΜΕΙΛΙΧΙΟΙΟ ΛΑΧΩΝ ΘΡΟΝΟΝ ΑΝΕΡΟΣ ΟΙΤΟΝ.

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes.

FRONTISPICE DE L'ANTHOLOGIA GRÆCORUM EPIGRAMMATUM
Exemplaire offert à Pierre de Médicis le jeune.
Florence. Bibl. Nationale.

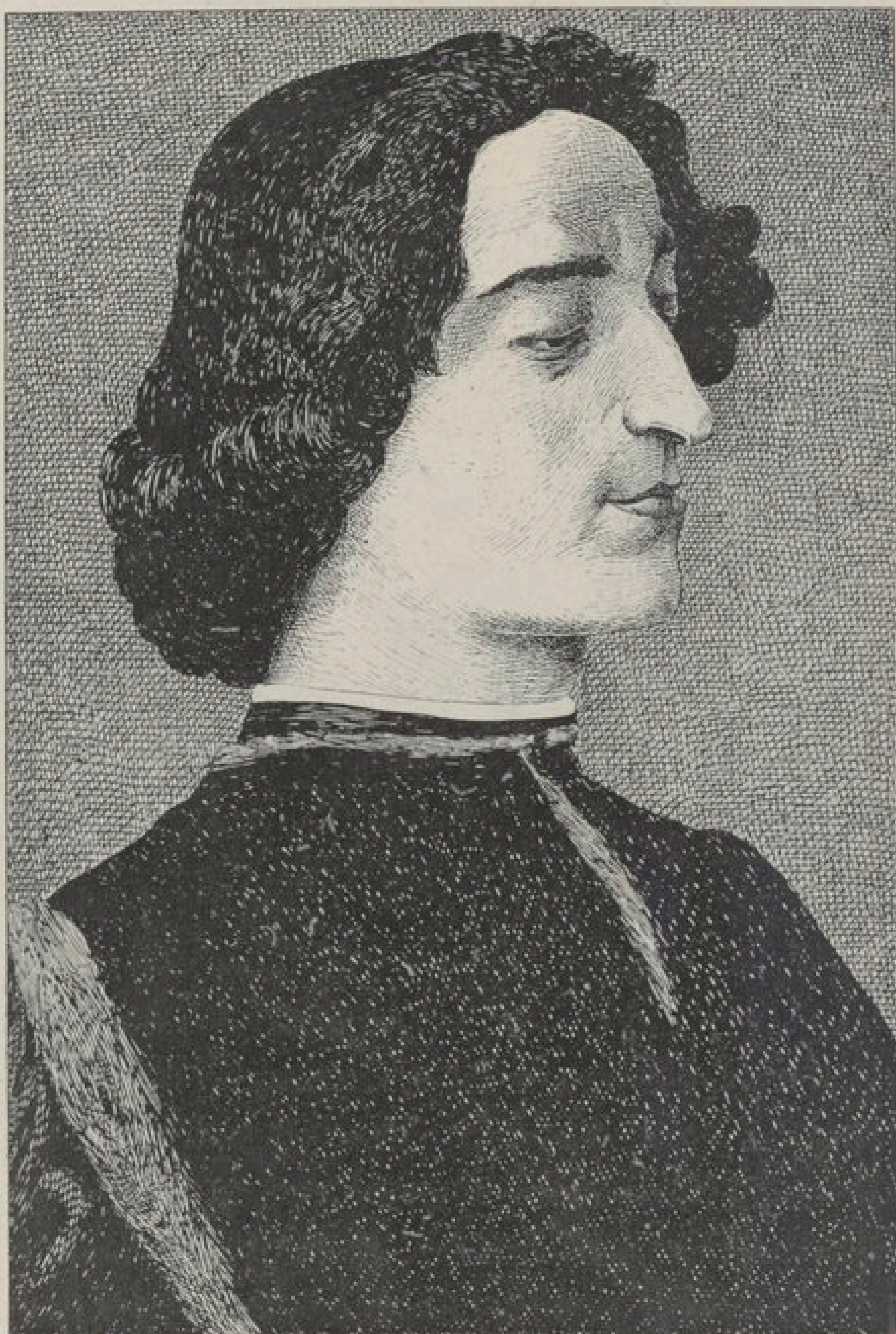
A l'époque à laquelle nous sommes parvenus, Laurent le Magnifique, le grand prêtre de la première Renaissance, a disparu; il a été remplacé par son fils, aussi borné que présomptueux, Pierre le jeune, incapable de



La Vierge avec l'Enfant. Attribué à Antonio Rossellino. Musée de South Kensington.

peser dans n'importe quel sens sur le mouvement des esprits. Malgré la protection que plusieurs grandes familles florentines, entre autres les Rucellai, accordent aux lettres, leur action ne saurait suppléer à celle des Médicis. Le triomphe de Savonarole, le grand ennemi de la Renaissance, n'est

pas fait pour faciliter leur tâche. D'autre part, presque en même temps que Laurent le Magnifique, Florence perd Politien († 1494) et Pic de la Mirandole († 1494), tandis que Marsile Ficin († 1499) se retire dans la solitude de Careggi et s'y éteint, tout entier au souvenir des amis qui ont immorta-



Portrait de Julien de Médicis. Attribué à Botticelli. Musée de Berlin.

lisé la modeste villa fondée par Cosme, le Père de la Patrie. Le sceptre des lettres est sur le point d'échapper à Florence; elle donnera encore à la littérature Machiavel et Guichardin, ces maîtres de la prose italienne, puis devra se résoudre à partager avec Urbin, Venise, Ferrare, Naples, et enfin Rome, où Léon X relèvera le drapeau des Médicis.

Une concurrence non moins vive menace les artistes florentins. Florence

compte encore d'habiles architectes, dont quelques-uns se sont même élevés au premier rang, les deux frères San Gallo, Giuliano et Antonio le vieux, les deux frères Benedetto († 1497) et Giuliano da Majano († 1490), le Cronaca, Baccio d'Agnolo, chez qui Raphaël ne dédaignait pas de prendre des



Portrait de la belle Simonetta (?). Attribué à Botticelli. Musée de Berlin.

leçons; mais le soleil levant de Bramante ne tarde pas à les éclipser tous; à Rome, les San Gallo sont positivement forcés de quitter la partie.

La sculpture maintient son prestige grâce au génie de Michel-Ange. Mais la génération de ces maîtres respectueux de la nature et auxquels sied si bien le nom de Primitifs a disparu sans retour. Entre Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, d'une part, et Michel-Ange de l'autre, s'était placée une

école amoureuse de la grâce, de la tendresse, de l'ingénuité, Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Mino da Fiesole, et, dans une certaine mesure aussi, Giuliano et Benedetto da Majano. En 1494, sur ces cinq artistes,



Buste de Philippe Strozzi. Par Benedetto da Majano. Musée du Louvre.

Benedetto seul survivait, et pour un petit nombre d'années. Verrocchio, de son côté, était mort en 1488. Ferons-nous à Michel-Ange l'injure de placer à côté de lui des maîtres de second ordre tels que les Pollajuolo, Andrea Sansovino, Rustici? On peut donc affirmer que seul il soutient l'antique réputation des ses compatriotes.

Michel-Ange, à ce moment, n'avait pas encore fait œuvre de peintre; Léonard de Vinci, de son côté, était allé fonder au loin l'École milanaise. La peinture florentine qui, nous l'avons indiqué plus haut, avait réalisé de si éclatants progrès dans le dernier tiers du quinzième siècle, se trouva



Armoiries en terre cuite émaillée. École des della Robbia. Musée national de Florence.

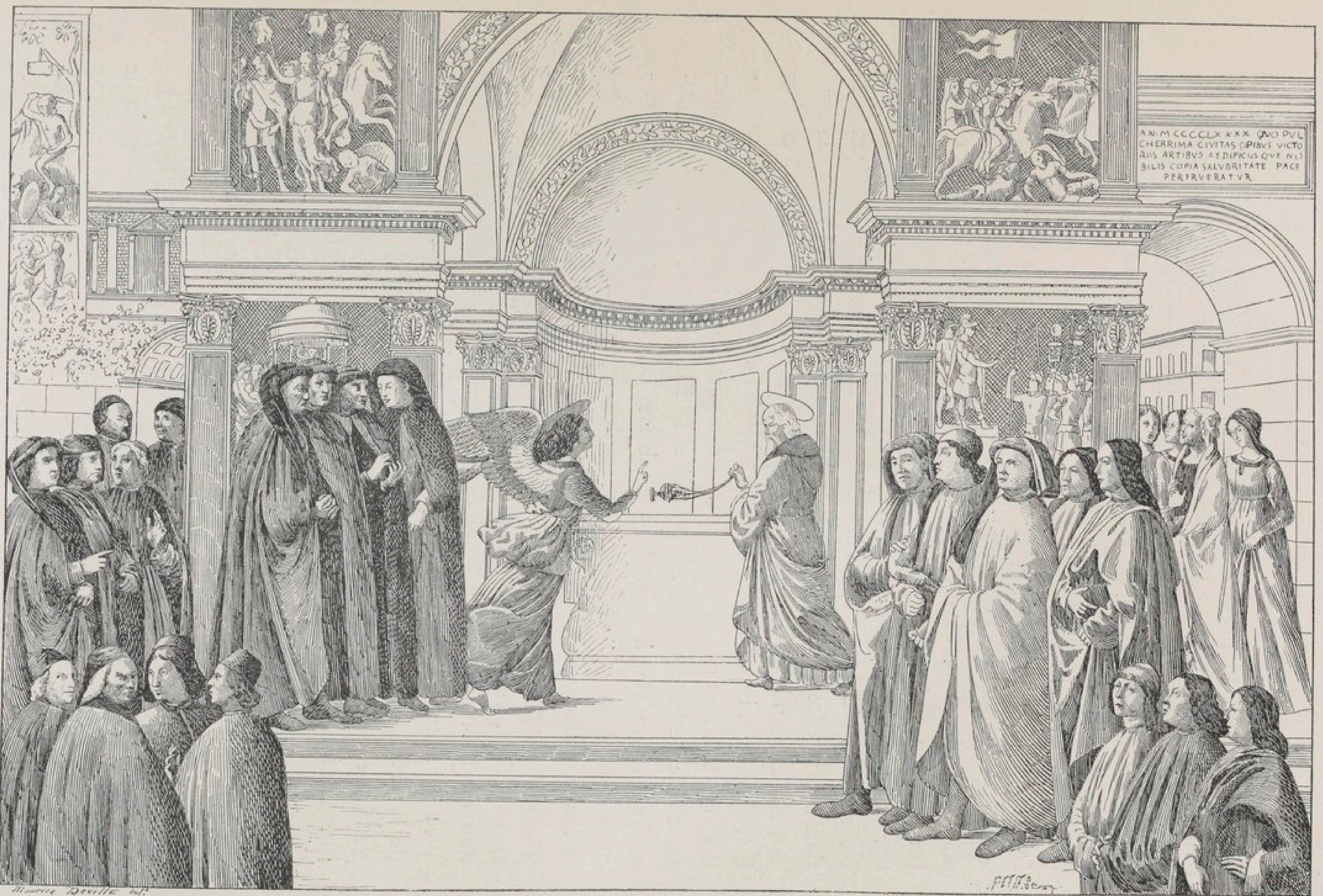
presque subitement privée de ses représentants les plus autorisés. Piero della Francesca était depuis longtemps incapable de travailler; Domenico Ghirlandajo mourut en 1494, Benozzo Gozzoli en 1498; Filippino Lippi et Botticelli prolongèrent leur existence jusqu'aux premières années du seizième siècle, mais l'un ne donnait que trop de marques d'une irrémédiable décadence et l'autre était si décrépit qu'il ne pouvait plus marcher qu'à

l'aide de béquilles. Voilà donc l'École florentine réduite, pour lutter avec



Deux figures symboliques. Par Mino da Fiesole. Collection de M. G. Dreyfus.

Mantegna, les Bellin, le Pérugin et Signorelli, à quelques jeunes gens qui n'avaient pas encore fait leurs preuves à ce moment, Fra Bartolommeo et Mariotto Albertinelli, ou à des artistes laborieux, mais dont les noms ne



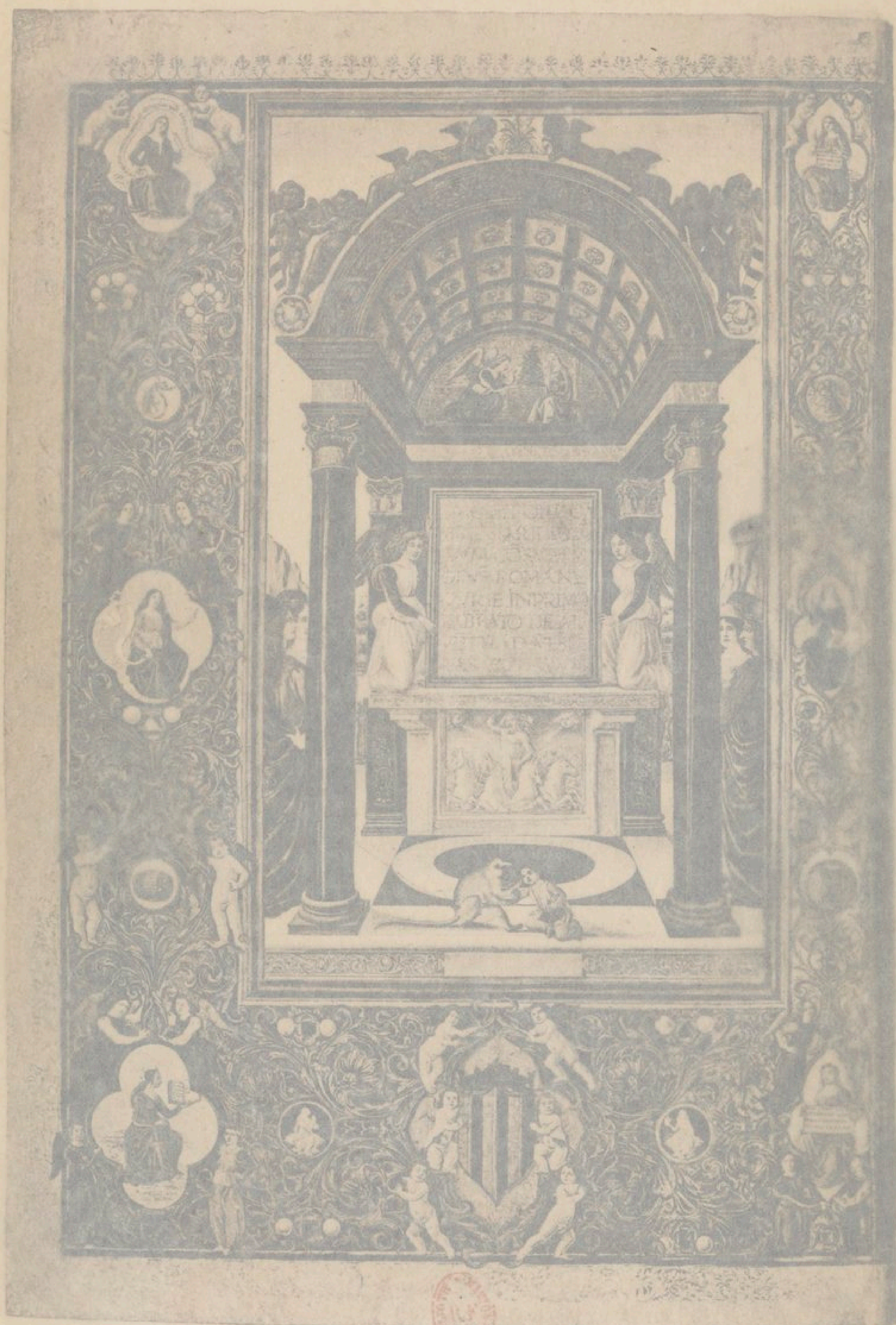
L'Apparition de l'ange à Zacharie. Par D. Ghirlandajo. Église de Santa Maria Novella, à Florence.

sauraient entrer en ligne de compte avec ceux de maîtres si éminents, Lorenzo di Credi, Baldovinetti, Cosimo Rosselli, etc. Le Pérugin osera venir planter sa tente au cœur même de Florence; il y formera des élèves, y décorera des églises, et Raphaël, venu quelques années après lui, n'y remportera pas moins de succès.

Jetons un regard encore sur cette période si riche en chefs-d'œuvre et évoquons, avant de nous séparer de Florence, l'image de ces trois enchanteurs pour lesquels il est impossible de ne pas éprouver l'admiration la plus profonde, Benozzo Gozzoli, le conteur incomparable; Domenico Ghirlandajo, l'interprète de tout ce qu'il y a de noble et de sévère dans le génie florentin, un stoïcien au milieu des épicuriens; Sandro Botticelli, le poète incorrect et séduisant, aux effusions lyriques. L'imagination féconde et riante, la science austère, les qualités du cœur, ce sont là les traits que chacun de ces grands artistes s'est appliqué à mettre en lumière. A Gozzoli et à Ghirlandajo, il faudra de vastes surfaces, à l'un pour développer les motifs innombrables qui se pressent sous son pinceau, à l'autre pour montrer sa science de l'ordonnance, la gravité et la distinction de sa pensée. Botticelli se sentira plus à l'aise dans le tableau de chevalet ou dans des fresques de petites dimensions. Les compositions nombreuses (il l'a montré à la chapelle Sixtine) ne sont point le fait de ce talent tout féminin, chez lequel la grâce prime la force. Une Vierge, aux traits souffreteux, à l'expression sublime, entourée d'anges qui chantent ou qui prient, la personnification du Printemps, cette figure essentiellement moderne et romantique, avec ses fleurs encore baignées de rosée et pénétrées de toutes les senteurs de la forêt, Vénus s'élevant sur l'onde et s'exposant au souffle de Zéphyr, ou bien encore de mystiques commentaires sur la *Divine Comédie,* c'est là que Botticelli se montre vraiment inimitable.

De Florence, le mouvement s'était rapidement propagé dans les villes qui lui faisaient cortège, et qui partout ailleurs auraient passé pour des capitales.

Son ancienne rivale, Pise, désormais sa sujette, concentra sa sollicitude sur l'université dont l'avaient dotée les Médicis; elle eut la satisfaction de voir cette institution, établie sur les bases de la nouvelle pédagogie, lutter avantageusement avec les vieilles universités de Bologne et de Padoue, héritières des traditions du moyen âge. Dans les arts, malgré le découragement



Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

FRONTISPICE D'UN MISSEL DE MATHIAS CORVIN PAR ATTAVANTE

Fonds d'Urbin. N° 112. Bibliothèque du Vatican.

sauraient entrer en ligne de compte avec ceux de maîtres si éminents, Lorenzo di Credi, Baldovinetti, Cosimo Rosselli, etc. Le Pérugin osera venir placer sa tente au cœur même de Florence; il y formera des élèves, y décorera des églises, et Raphaël, venu quelques années après lui, n'y remportera pas moins de succès.

Jetons un regard encore sur cette période si riche en chefs-d'œuvre et évoquons, avant de nous séparer de Florence, l'image de ces trois enchanteurs pour lesquels il est impossible de ne pas éprouver l'admiration la plus profonde, Benozzo Gozzoli, le conteur incomparable; Domenico Ghirlandajo, l'interprète de tout ce qu'il y a de noble et de sévère dans le génie florentin, un stoïcien au milieu des épicuriens; Sandro Botticelli, le poète incorrect et séduisant, aux effusions lyriques. L'imagination féconde et riante, la science austère, les qualités du cœur, ce sont là les traits que chacun de ces grands artistes s'est appliqué à mettre en lumière. A Gozzoli et à Ghirlandajo, il faudra de vastes surfaces, à l'un pour développer les motifs innombrables qui se pressent sous son pinceau, à l'autre pour montrer sa science de l'ordonnance, la gravité et la distinction de sa pensée. Botticelli se sentira plus à l'aise dans le tableau de chevalet ou dans des fresques de petites dimensions. Les compositions nombreuses (il l'a montré à la chapelle Sixtine) ne sont point le fait de ce talent tout féminin, chez lequel la grâce prime la fórce. Une Vierge, aux traits souffreteux, à l'expression sublime, entourée d'anges qui chantent ou qui prient, la personnification du Printemps, cette figure essentiellement moderne et romantique, avec ses fleurs encore baignées de rosée et pénétrées de toutes les senteurs de la forêt, Vénus s'élevant sur l'onde et s'exposant au souffle de Zéphyr, ou bien encore de mystiques commentaires sur la *Divine Comédie*, c'est là que Botticelli se montre vraiment inimitable.

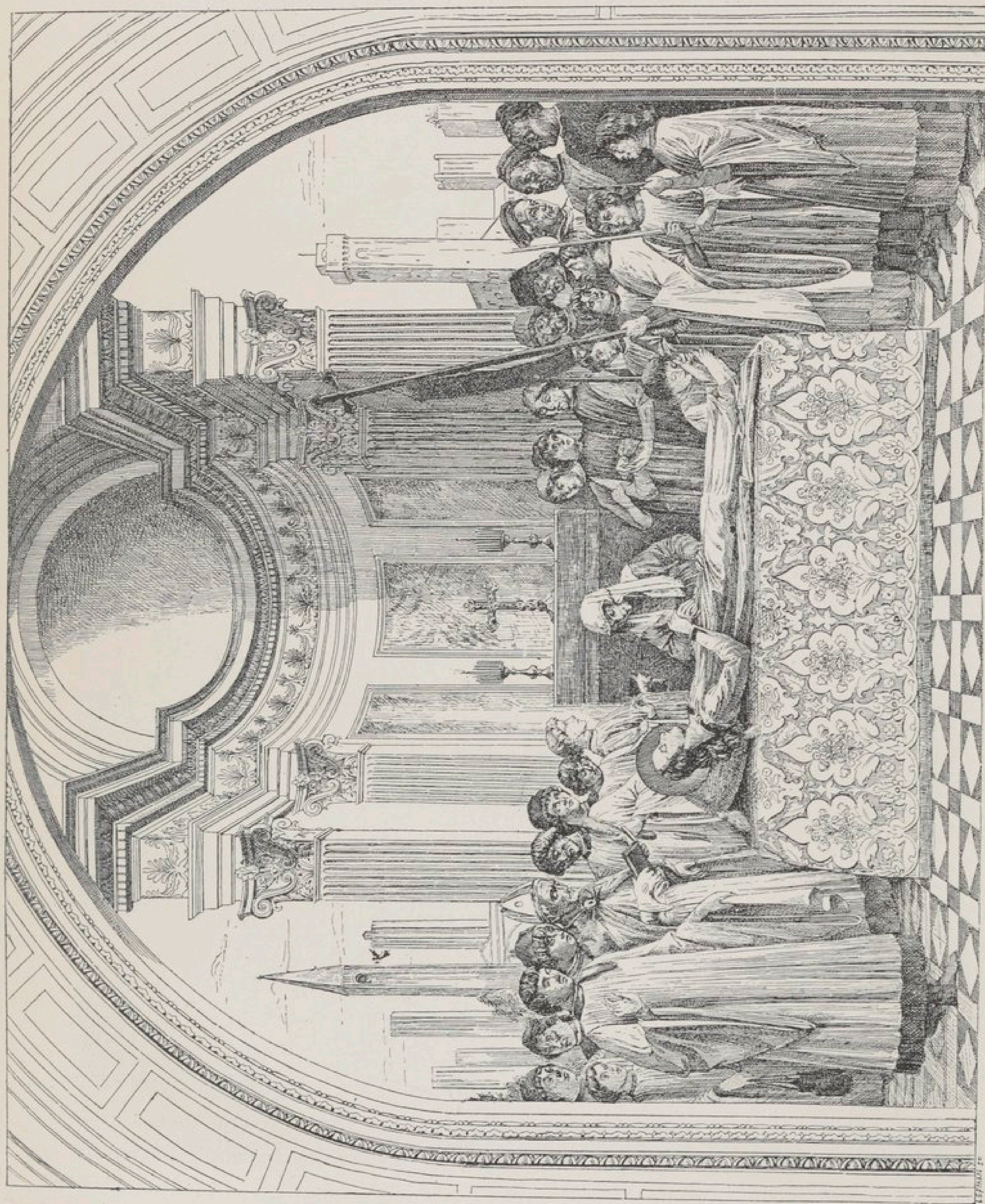
De Florence, le mouvement s'était rapidement propagé dans les villes qui lui faisaient cortège, et qui partout ailleurs auraient passé pour des capitales.

Son ancienne rivale, Pise, désormais sa sujette, concentra sa sollicitude sur l'université dont l'avaient dotée les Médicis; elle eut la satisfaction de voir cette institution, établie sur les bases de la nouvelle pédagogie, lutter avantageusement avec les vieilles universités de Bologne et de Padoue, héritières des traditions du moyen âge. Dans les arts, malgré le découragement



Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

FRONTISPICE D'UN MISSEL DE MATHIAS CORVIN PAR ATTAVANTE.
Fonds d'Urbin. N° 112, Bibliothèque du Vatican.



Les Funérailles de santa Fina. Par D. Ghirlandajo. Collegiata de San Gemignano.

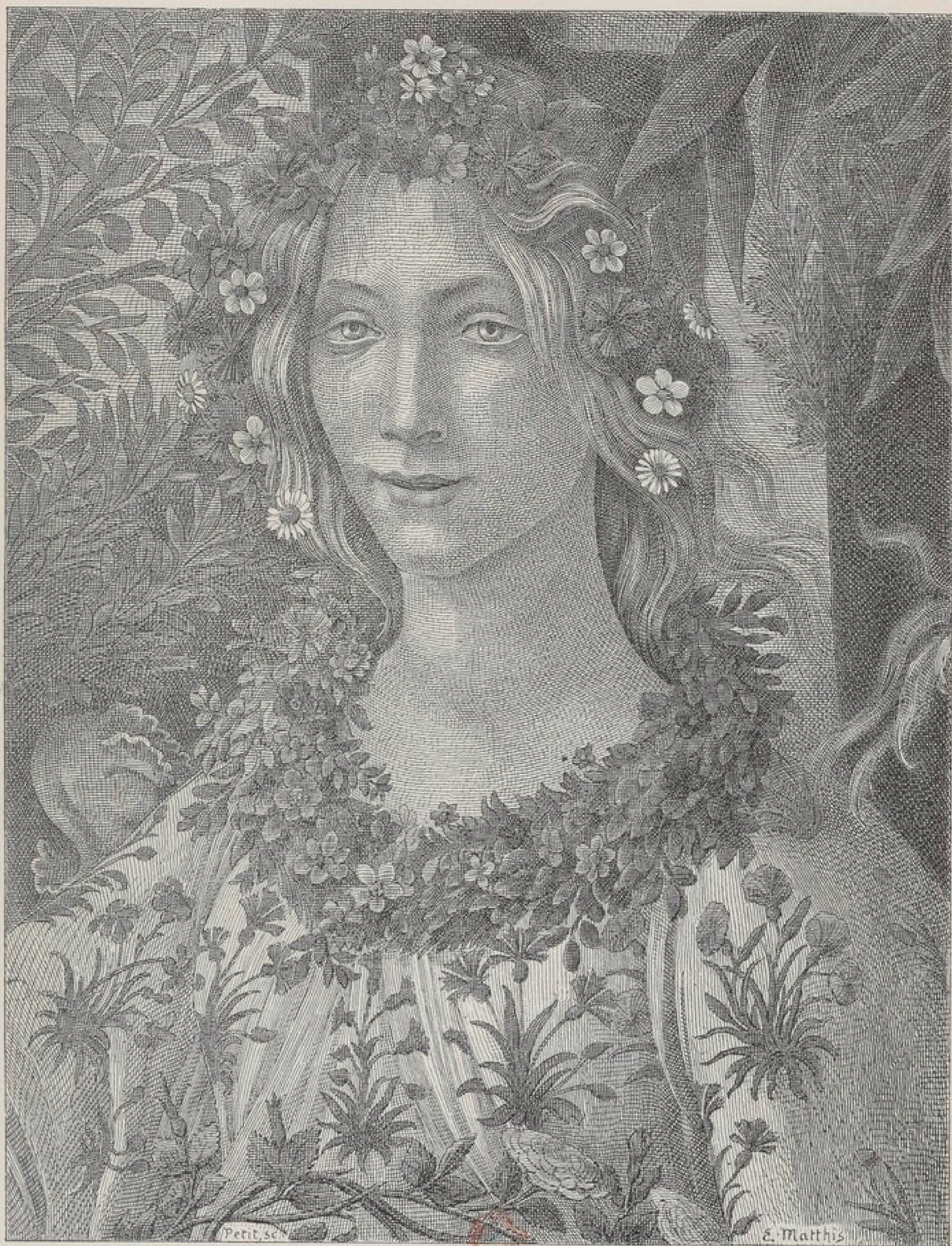
ment, l'impuissance, auxquels les réduisait la dure domination des Florentins, les Pisans tinrent à honneur de terminer la décoration du Campo Santo, ce Panthéon de leurs gloires nationales, et ce fut à un Florentin, Benozzo Gozzoli, qu'ils demandèrent d'y continuer l'histoire de l'Ancienne



Dante et Béatrix dans la région de la lune. Par Botticelli. Musée de Berlin (1).

Alliance. Est-il nécessaire de rappeler combien d'allusions ingénieuses aux événements du jour, combien de sympathiques personnalités contemporaines le peintre introduisit dans cette vaste épopée, où les annales du peuple d'Israël

(1) *Paradis,* chant III. D'après la planche publiée par M. Lippmann dans l'*Annuaire des Musées de Berlin* (1883). Nous attendons de M. Lippmann la publication intégrale de l'inestimable recueil dont il vient d'enrichir la collection confiée à ses soins.



Le Printemps. (Fragment.) Par Botticelli. Florence. Académie des Beaux-Arts.

se déroulent rajeunies, animées, réchauffées par une imagination intarissable?



La planète Mercure. Fac-similé de la gravure de Baccio Baldini, d'après les dessins de Botticelli.



La Glorification de saint Thomas d'Aquin. (Fragment.) Par Benozzo Gozzoli. Musée du Louvre.

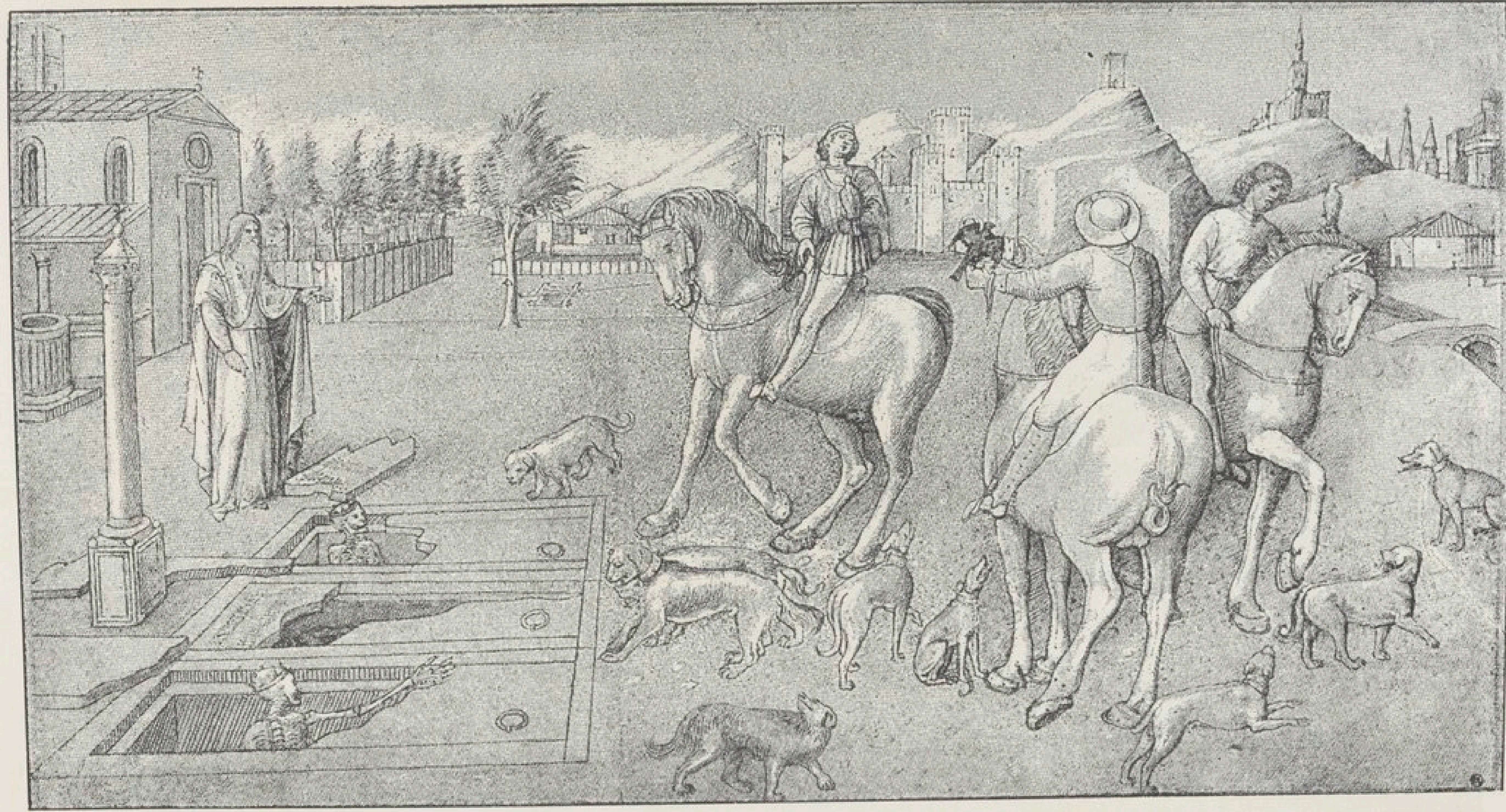
Sienne, une autre ennemie séculaire de Florence, libre encore à cette époque, éprouve plus d'hésitation à rompre avec les traditions de l'âge précédent. Prise en bloc, son École continue de marcher dans la voie tracée par Simone Memmi : elle oppose l'idéalisme religieux et le respect des règles iconographiques les plus sévères au naturalisme des Florentins. C'est toujours, — comme elle s'en fait encore gloire lors de l'entrée de Charles VIII, — « Sienne l'antique cité de la Vierge », *Sena vetus civitas Virginis*. De temps en temps, les Siennois s'inclinent devant la réputation éclatante d'un novateur, tel que Giacomo della Quercia, qui dote leur ville, entre autres, de la célèbre fontaine connue sous le nom de *Fonte Gaja ;* ils invitent Ghiberti et Donatello à concourir à la décoration de leurs fonts baptismaux. Mais leurs prédilections secrètes sont pour les héritiers des trécentistes. Enfin, pendant son pontificat, Pie II, ce concitoyen reconnaissant entre tous, fait élever par Bernard Rossellino, près de la place publique, l'imposant palais Piccolomini, digne de se mesurer avec les palais florentins les plus somptueux, tandis qu'Antonio Federighi, un enfant du pays, applique les principes de l'école nouvelle, quoique avec une certaine gaucherie encore, dans la *Loggia del Papa*. Sienne avait prodigué partout ses armoiries, la louve romaine allaitant Romulus et Rémus : les griffons du temple d'Antonin et Faustine conquièrent à leur tour le droit de cité sur la frise de la *Loggia*. A partir de ce moment, la Renaissance gagne de jour en jour du terrain. Le Siennois Francesco di Giorgio Martini, à la fois architecte, sculpteur, peintre, ingénieur et théoricien, devient l'oracle de tout ce que l'Italie compte de princes « dilettanti », Frédéric d'Urbin, Ludovic le More, le duc de Calabre. Un de ses compatriotes, Baldassare Peruzzi se prépare, sous la discipline de Bramante, à continuer l'œuvre de son maître à Saint-Pierre de Rome. Enfin le Lombard Giovanni Antonio Bazzi, surnommé le Soddoma, le grand prêtre de la dévotion frivole et des élégances mondaines, estime que le moment est venu de jeter son dévolu sur l' « antique cité de la Vierge ». Je gagerais que plus d'un Siennois, en contemplant l'*Histoire du pape Pie II*, peinte à quelques années de là, vers 1504, par Pinturicchio, dans la bibliothèque de la cathédrale, traitait de surannée la manière du peintre ombrien.

Comment décrire, dans l'espace limité dont nous disposons, toutes les merveilles enfantées d'un bout à l'autre de la Toscane par le génie des no-



Matthis del.

Groupe d'anges. Par Benozzo Gozzoli. Florence. Chapelle du palais des Médicis (aujourd'hui palais Riccardi).



Le Dit des trois vifs et des trois morts. Dessin attribué à Benozzo Gozzoli. Musée du Louvre.



La Naissance d'Ésaü et de Jacob. Par Benozzo Gozzoli. Campo Santo de Pise.

vateurs ! A Prato, Donatello orne la cathédrale de cette merveilleuse chaire extérieure, dont les bas-reliefs, des enfants dansant, l'emportent peut-être encore en verve et en rythme sur ceux de la cathédrale de Florence ; Fra Filippo Lippi peint dans le même sanctuaire l'*Histoire de saint Jean-Baptiste et de saint Étienne;* l'orfèvre florentin Bruno di Ser Lapo et le sculpteur Pasquino da Montepulciano y fondent et y cisèlent l'élégante grille de la chapelle de la Madonna della Cintola, tandis que Giuliano da San Gallo élève, à une des extrémités de la ville, la Madonna delle Carceri, une de ces œuvres savantes et harmonieuses où l'accord des fonctions architecturales produit, comme dans les créations de Bramante, une impression toute musicale.

La république de Lucques, fière de ses belles basiliques romanes, avec leurs assises de marbre blanc et noir, témoigne moins d'empressement. Après avoir fait appel, dans le premier tiers du siècle, à Giacomo della Quercia, qui y a laissé le tombeau d'Ilaria et le retable des Trenta, elle se contente des services d'un de ses concitoyens, Matteo Civitale, sculpteur habile, mais un peu froid, dont le chef-d'œuvre est décidément cette figure de la Foi, que le moulage et la photographie ont rendue si populaire.

Pistoja, qui avait témoigné d'une si vive ardeur pendant le treizième et le quatorzième siècle, semble, comme Lucques, épuisée par l'excès de sa fécondité. Elle trouve cependant l'occasion d'utiliser le talent des Rossellino, des Verrocchio et des della Robbia.

San Gemignano, la ville aux tours monumentales, a droit à une gratitude toute particulière de la part des amis de la Renaissance : nous lui devons les fresques de Benozzo Gozzoli dans l'église Saint-Augustin (la scène reproduite ci-dessus, page 385, montre combien l'artiste a su mettre dans ce cycle considérable d'intérêt et d'animation), les retables sculptés de Benedetto da Majano dans la même église et dans la Collegiata, enfin les fresques de Ghirlandajo, aussi sobres et sévères que celles de Gozzoli sont riantes, dans la chapelle de Santa Fina.

Arezzo marche à l'avant-garde de cette vaillante phalange. Un de ses fils, Niccolò di Piero, à la fois sculpteur et architecte, a mérité d'être appelé le précurseur de Donatello ; dans les portes de la cathédrale de Florence il s'est, le premier, inspiré de modèles antiques. Un autre artiste, né dans le voisinage, et qui a laissé à Arezzo même son chef-d'œuvre, les fresques de l'*Histoire de la sainte Croix,* Piero della Francesca († 1492),



Héliog.ie Dujardin. Imp. L. Eudes.

MINIATURE DU LIVRE D'HEURES DE LITTI DI FILIPPO CORBIZI (1494.)

Bibliothèque de Sienne.

vateurs! A Prato, Donatello orne la cathédrale de cette merveilleuse chaire extérieure, dont les bas-reliefs, des enfants dansant, l'emportent peut-être encore en verve et en rythme sur ceux de la cathédrale de Florence; Fra Filippo Lippi peint dans le même sanctuaire l'*Histoire de saint Jean-Baptiste et de saint Étienne*; l'orfèvre florentin Bruno di Ser Lapo et le sculpteur Pasquino da Montepulciano y fondent et y cisèlent l'élégante grille de la chapelle de la Madonna della Cintola, tandis que Giuliano da San Gallo élève, à une des extrémités de la ville, la Madonna delle Carceri, une de ces œuvres savantes et harmonieuses où l'accord des fonctions architecturales produit, comme dans les créations de Bramante, une impression toute musicale.

La république de Lucques, fière de ses belles basiliques romanes, avec leurs assises de marbre blanc et noir, témoigne moins d'empressement. Après avoir fait appel, dans le premier tiers du siècle, à Giacomo della Quercia, qui y a laissé le tombeau d'Ilaria et le retable des Trenta, elle se contente des services d'un de ses concitoyens, Matteo Civitale, sculpteur habile, mais un peu froid, dont le chef-d'œuvre est décidément cette figure de la Foi, que le moulage et la photographie ont rendue si populaire.

Pistoja, qui avait témoigné d'une si vive ardeur pendant le treizième et le quatorzième siècle, semble, comme Lucques, épuisée par l'excès de sa fécondité. Elle trouve cependant l'occasion d'utiliser le talent des Rossellino, des Verrocchio et des della Robbia.

San Gemignano, la ville aux tours monumentales, a droit à une gratitude toute particulière de la part des amis de la Renaissance : nous lui devons les fresques de Benozzo Gozzoli dans l'église Saint-Augustin (la scène reproduite ci-dessus, page 385, montre combien l'artiste a su mettre dans ce cycle considérable d'intérêt et d'animation), les retables sculptés de Benedetto da Majano dans la même église et dans la Collegiata, enfin les fresques de Ghirlandajo, aussi sobres et sévères que celles de Gozzoli sont riantes, dans la chapelle de Santa Fina.

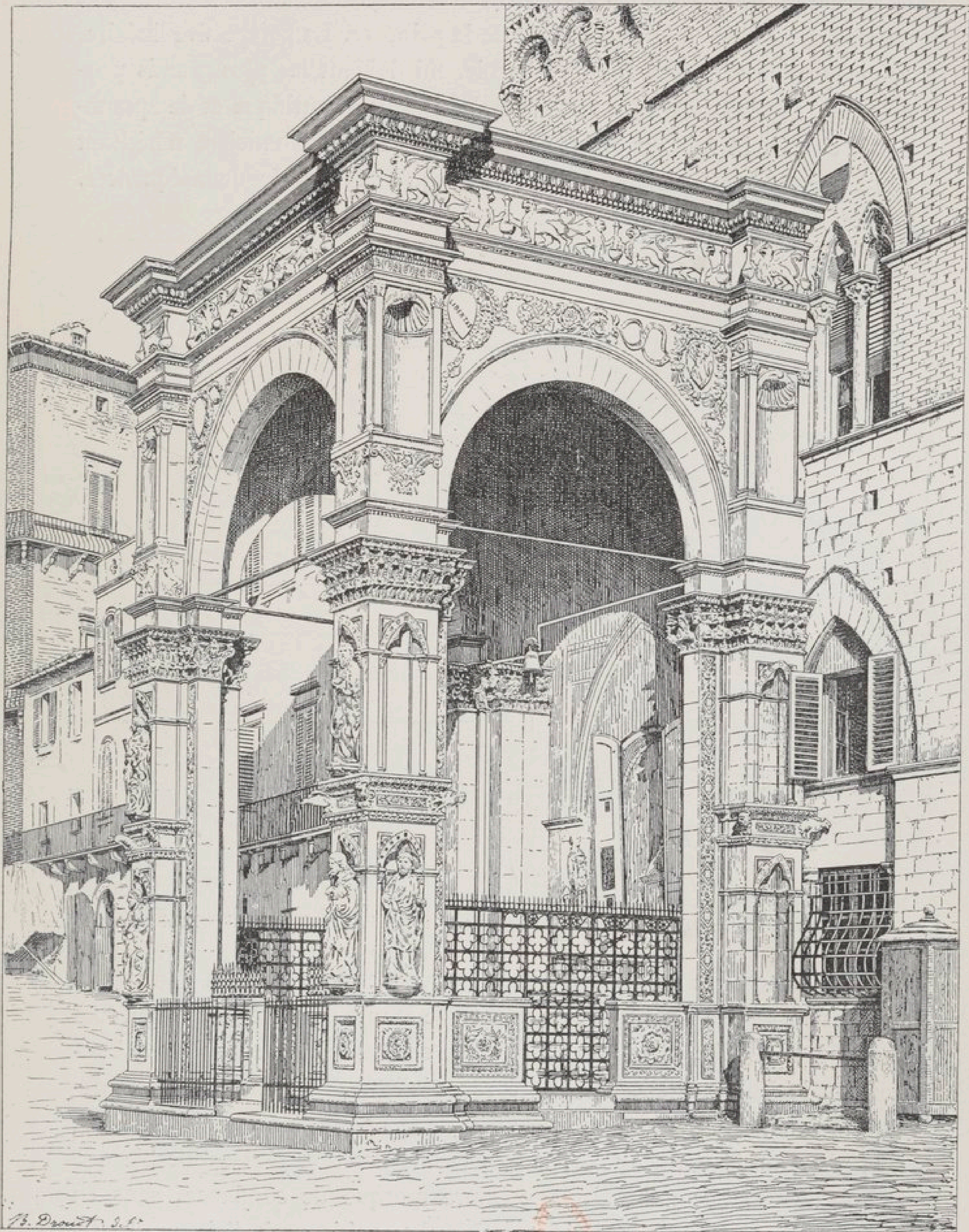
Arezzo marche à l'avant-garde de cette vaillante phalange. Un de ses fils, Niccolò di Piero, à la fois sculpteur et architecte, a mérité d'être appelé le précurseur de Donatello; dans les portes de la cathédrale de Florence il s'est, le premier, inspiré de modèles antiques. Un autre artiste, né dans le voisinage, et qui a laissé à Arezzo même son chef-d'œuvre, les fresques de l'*Histoire de la sainte Croix*, Piero della Francesca († 1492),



Héliog. Dujardin.

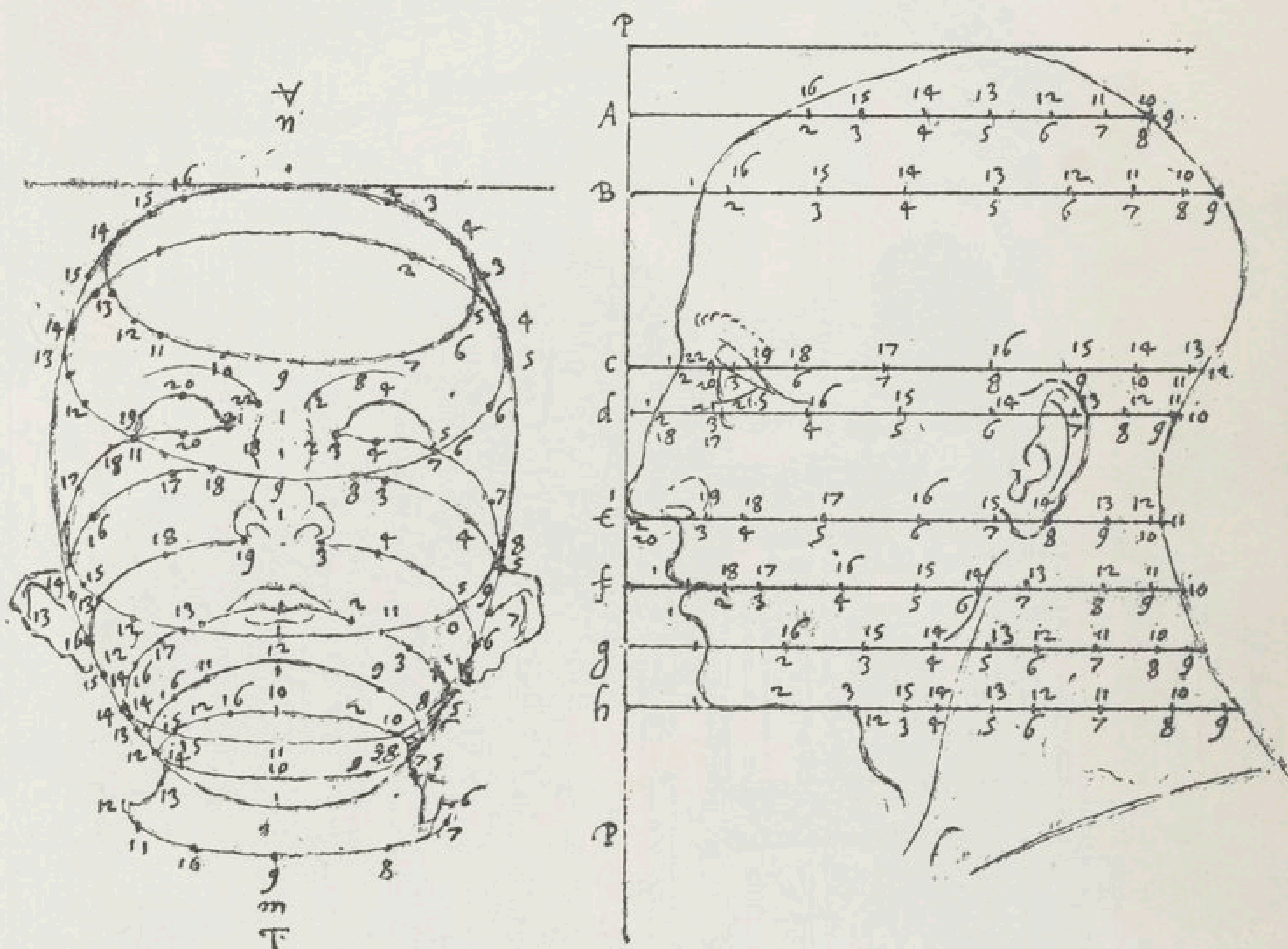
Imp. L. Eudes.

MINIATURE DU LIVRE D'HEURES DE LITTI DI FILIPPO CORBIZI. (1494.)
Bibliothèque de Sienne.



La Loge du Pape, à Sienne. Par Antonio Federighi.

le Pisanello de la Toscane, a puissamment contribué, et comme artiste et comme théoricien, à la renaissance de la peinture. La perspective linéaire, la perspective aérienne, la physionomie, lui doivent les plus grands progrès. On admire chez lui un mélange de rigueur scientifique et de spontanéité; c'est à la fois un impressionniste et un mathématicien, n'hésitant pas à pousser la solution d'un problème jusqu'à ses dernières conséquences.



Le canon de la tête humaine. D'après Piero della Francesca. Fac-similé de dessins de la Bibliothèque nationale.

Tel est le caractère de ces merveilleuses fresques d'Arezzo, où l'on trouve tout ensemble une netteté de caractéristique et une fierté de dessin, qui font penser à Pisanello, des tours de force de coloration et de lumière qui annoncent le Corrège. Piero, malgré son réalisme, s'incline volontiers devant la tradition antique; à ses yeux, comme à ceux de ses contemporains, rien n'est au-dessus d'Apelle, enthousiasme d'autant plus explicable que le quinzième siècle admirait la peinture grecque de confiance, sans en avoir jamais vu le moindre spécimen. L'artiste arétin avait d'ailleurs étudié à fond l'architecture classique. Il fit également quelques emprunts à la



La Vision de santa Fina. Par D. Ghirlandajo. Collegiata de San Gemignano.

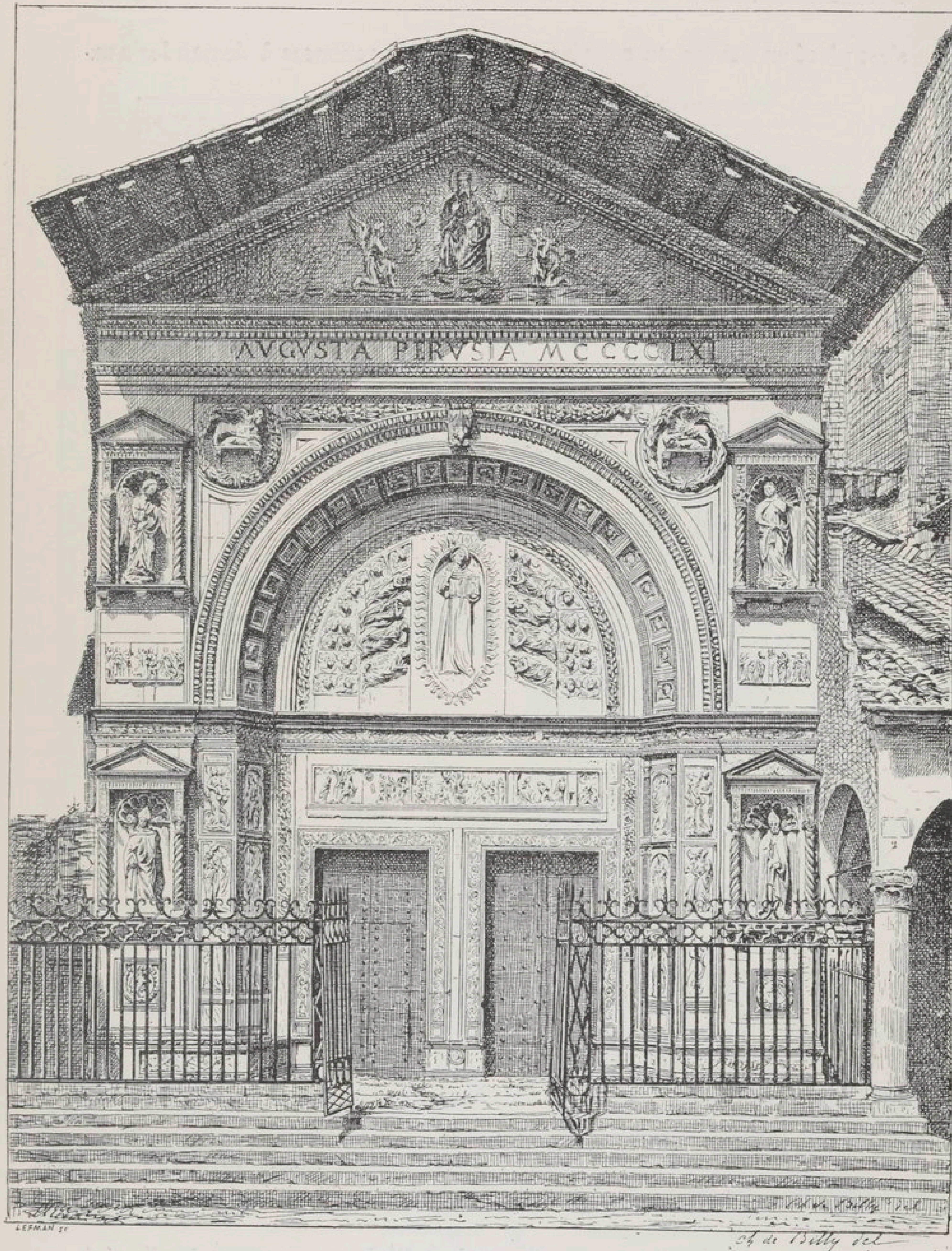
statuaire : dans la fresque représentant la *Mort d'Adam,* le jeune homme nu, qui s'appuie sur un bâton, est certainement inspiré d'une statue de faune; dans la *Bataille entre chrétiens et infidèles* (page 37), le soldat qui s'élance vers la droite, une épée à la main, est également une réminiscence de l'art grec ou romain.

Nous ne pousserons pas plus loin cette énumération. Dans une contrée, où la moindre colline supporte quelque monument construit par les maîtres les plus éminents ou copié sur les meilleurs modèles, où la plus pauvre église renferme une terre cuite des della Robbia, une armoire aux saintes huiles signée de Mino ou de quelque autre nom célèbre, des fresques ou des tableaux de Ghirlandajo, de Benozzo Gozzoli, de Botticelli, où du douzième au seizième siècle la préoccupation de l'art, le culte du beau éclatent partout avec tant de force, le voyageur ébloui désespère de payer à chacun la part d'éloges qui lui est due, et, comme on honore une armée entière dans la personne de son chef, exprime son admiration par des actions de grâces au génie impérissable de Florence.

PÉROUSE ET ORVIETO.

L'École ombrienne est, avec l'École vénitienne, celle qui doit le moins à l'antiquité. A supposer que les marbres et les bronzes antiques n'eussent pas été retrouvés, elle n'en eût pas moins réalisé son idéal. L'inspiration religieuse d'une part, de l'autre la science du coloris lui ont suffi pour mettre au jour, — dans un domaine, il est vrai, borné, — des pages qui vivront autant que le christianisme lui-même, dont elles forment une des plus parfaites expressions.

Au quinzième siècle, le premier et le plus célèbre représentant de cette vieille école des montagnes fut sans conteste Gentile da Fabriano (né entre 1360 et 1370, mort vers 1450). De 1415 à 1430, l'Italie entière, Venise, Florence, Rome, se disputaient son pinceau. En examinant l'*Adoration des Mages,* peinte pour Palla Strozzi, en 1423 (aujourd'hui conservée à l'Académie des Beaux-Arts de Florence), je me suis souvent demandé si l'intérêt exceptionnel de cette œuvre tenait au talent personnel de Gentile ou à la mise en pratique de quelques principes nouveaux. Il faut, je crois, se prononcer pour la première hypothèse. Gentile, comme Fra Angelico,



La façade de l'oratoire des Saints André-et-Bernardin, à Pérouse. Par Agostino di Duccio.

s'est placé en dehors du courant florentin; sans renoncer à demander aux



Un miracle de saint Bernardin. Par Fiorenzo di Lorenzo. Pinacothèque de Pérouse.

novateurs quelques leçons de perspective, il s'est avant tout appliqué à mettre dans ses tableaux la vivacité et la distinction de sentiments qui lui

L'archange saint Michel. Fragment de la Madone de Pavie. National Gallery de Londres.

étaient propres. N'appartenant à aucune école, prodiguant, comme les peintres du moyen âge, l'or et les couleurs les plus éclatantes, cet autodidacte, en joignant à l'observation de la nature l'émotion dont son âme était pleine, a créé tout un monde de figures juvéniles et sympathiques, aux atti-



La Madone de Pavie. (Fragment.) Par le Pérugin. National Gallery de Londres.

tudes tour à tour éloquentes et pittoresques : le vieux roi mage à barbe blanche qui se prosterne pour baiser le pied de l'Enfant divin, son jeune compagnon, à qui un écuyer attache les éperons, l'autre écuyer, avec ses jambes nues et ses bottes molles, tenant en bride un cheval fougueux, et cette incomparable cavalcade qui se déroulant au fond, sur la montagne, à travers les sinuosités de la route, produit l'impression d'une armée, on serait tenté de dire d'un peuple entier en marche.



Groupe tiré des fresques de Signorelli, à la cathédrale d'Orvieto.

Quelque adhérent des nouvelles doctrines florentines, un Masolino ou un Paolo Uccello, aurait donné plus de fermeté aux figures et aux plans, montré une connaissance plus profonde de la perspective. Tel qu'il est, le chef-d'œuvre de Gentile da Fabriano ne cesse, par son ingénuité, sa vivacité, sa fraîcheur printanière, de charmer et d'émouvoir, comme au premier jour, lorsque tout Florence courut l'admirer à l'église de la Trinité.

Ottaviano Nelli de Gubbio († 1444), Niccolò de Foligno, improprement appelé Alunno († 1502), et quelques autres artistes d'un ordre inférieur continuèrent la tradition mystique si chère à la pieuse et pauvre Ombrie. Plusieurs fois, au centre même de l'École, à Pérouse, la Renaissance faillit faire irruption. Domenico Veneziano et Piero della Francesca, deux des principaux chefs de l'École florentine, y exercèrent une influence sérieuse. Le sculpteur favori de Sigismond Malatesta (voy. page 374), Agostino di Duccio, y construisit et y décora, en 1461, la façade de l'oratoire des Saints André et Bernardin ; quelques années plus tard, en 1475, il éleva, en collaboration avec Polidoro di Stefano, de Pérouse, la porte de Saint-Pierre, d'une tournure si monumentale. Fiorenzo di Lorenzo, l'auteur des spirituelles compositions retraçant la vie de saint Bernardin (1), se montra de son côté parfaitement familiarisé avec les formes architecturales nouvelles (voyez la gravure ci-dessus et celle de la page 25). Enfin, Pietro Perugino lui-même alla se placer à Florence sous la discipline de Verrocchio. Et cependant, malgré des rapports si fréquents avec les étrangers, les artistes indigènes réussirent à garder leur autonomie, que l'artiste supérieur dont nous venons de prononcer le nom fortifia en réunissant en faisceau tous ces efforts divers.

Pendant les dernières années du quinzième siècle, nulle réputation ne balançait celle du Pérugin. La gloire de Mantegna lui-même pâlissait devant celle de son rival ombrien, tant il est vrai (nous l'avons montré par l'exemple de Gentile da Fabriano) qu'aux yeux de la foule la peinture de sentiment l'emporte toujours sur les plus hautes qualités professionnelles. Étranger encore aux concessions mercantiles, le Pérugin marchait de progrès en progrès, de triomphe en triomphe. Quelle série interrompue de chefs-d'œu-

(1) MM. Burckhardt et Bode attribuent ces huit tableaux à un compatriote de Fiorenzo, Benedetto Buonfigli (*Cicerone*, page 566). Mais nous nous rallions à l'opinion de M. Frizzoni, qui les revendique en faveur de Fiorenzo di Lorenzo (*l'Arte deil' Umbria rappresentata nella nuova Pinacoteca comunale di Perugia;* Florence, 1880, page 10, 11). MM. Crowe et Cavalcaselle n'ont pas osé se prononcer entre les deux maîtres.

vres que celle qui commence, vers 1480, par les fresques de la chapelle Sixtine, et se continue avec la *Pietà* de l'Académie de Florence, avec la *Dé-*



La Chute des damnés (les Fulminati). Par Signorelli. Cathédrale d'Orvieto. (Fragment.)

position de croix du palais Pitti (1495), la Madone de Pavie, et l'*Assomption* du musée de Lyon ! Le recueillement, l'émotion contenue, l'extase, n'avaient jamais été traduits avec une éloquence plus communicative, le coloris ja-

mais porté à ce degré d'intensité. Génie tendre et élégiaque, le Pérugin est, dans l'École ombrienne, le champion du lyrisme, tout comme Pinturicchio s'efforce d'y représenter l'élément narratif, l'élément épique.

Heurté, violent, dramatique, tel fut, par opposition au Pérugin, Lucas Signorelli (1441-1523), ce fils de Cortone, la vieille cité étrusque, qui, né sur les confins de la Toscane et de l'Ombrie, sacrifia tour à tour à l'École florentine et à l'École de Pérouse. A l'une il prit cette prédilection pour les recherches techniques, notamment pour l'anatomie, qui se traduisit par des raccourcis hardis, et par l'exagération du système musculaire, études dans lesquelles Signorelli a précédé Michel-Ange. L'autre lui communiqua ses convictions religieuses. Les principales compositions de la première manière de Signorelli, les seules dont nous ayons à nous occuper ici, le *Triomphe de Pan,* au musée de Berlin, les fresques de Monte Oliveto Maggiore (exécutées en 1497-1498), celles de la cathédrale d'Orvieto (commencées en 1499, terminées vers 1505), nous le montrent tour à tour brutal et sublime (celles de la seconde manière appartiennent par la conception comme par le coloris à la manière ombrienne, et sont d'un style infiniment plus tempéré). Dans le tableau de Berlin, rien n'est plus éloigné de la distinction classique, et du besoin de rythme qui y est inhérent, que ces figures nues, si tourmentées, d'une nymphe, de bergers, de satyres, entassées sur le premier plan de la composition, et cependant on ne saurait nier la grande tournure de la composition. A Monte Oliveto, des scènes de genre ravissantes, par exemple, la jeune servante d'auberge versant à boire aux moines, alternent avec des scènes guerrières pleines de verve (voyez page 33). A Orvieto, dans les fameuses scènes du *Jugement dernier,* les chants d'allégresse se font entendre à côté des grincements de dents; le Paradis, avec ses anges radieux jetant des fleurs, apparaît en face d'un Enfer dont les horreurs n'ont rien à envier à l'Enfer d'Orcagna. Par l'effort de cet artiste vraiment supérieur, malgré tous ses défauts, la peinture, qui, chez les Florentins, paraissait confinée dans le domaine des représentations calmes et sereines, aborde enfin de nouveau le drame; le pathétique reprend ses droits; Signorelli prépare les voies à Michel-Ange, pour ses fresques de la Sixtine, à Raphaël, pour le *Châtiment d'Héliodore,* pour l'*Élymas frappé de cécité,* le *Sacrifice de Lystra* et tant d'autres chefs-d'œuvre.



Héliog. Dujardin.

LE

FRESQUE DE LUCAS



Imp. L. Eudes.

ADIS

ELLI . DÔME D'ORVIETO

CHAPITRE IX.

Rome. — Innocent VIII et Alexandre VI. – L'Architecture. — La Sculpture. — La Peinture. — Le Pérugin et Pinturicchio. — Les Arts décoratifs.

Dans la Ville éternelle, malgré la tiédeur des uns, l'opposition des autres, la cause des lettres, des arts, des sciences, personnifiée par la Renaissance, avait triomphé depuis longtemps. S'il ne fut pas donné à ces insignes Mécènes qui s'appelaient Nicolas V et Sixte IV de recruter parmi les Romains mêmes les chefs de la nouvelle école, du moins réussirent-ils à faire de leur capitale l'arène internationale par excellence : c'est à Rome que l'on

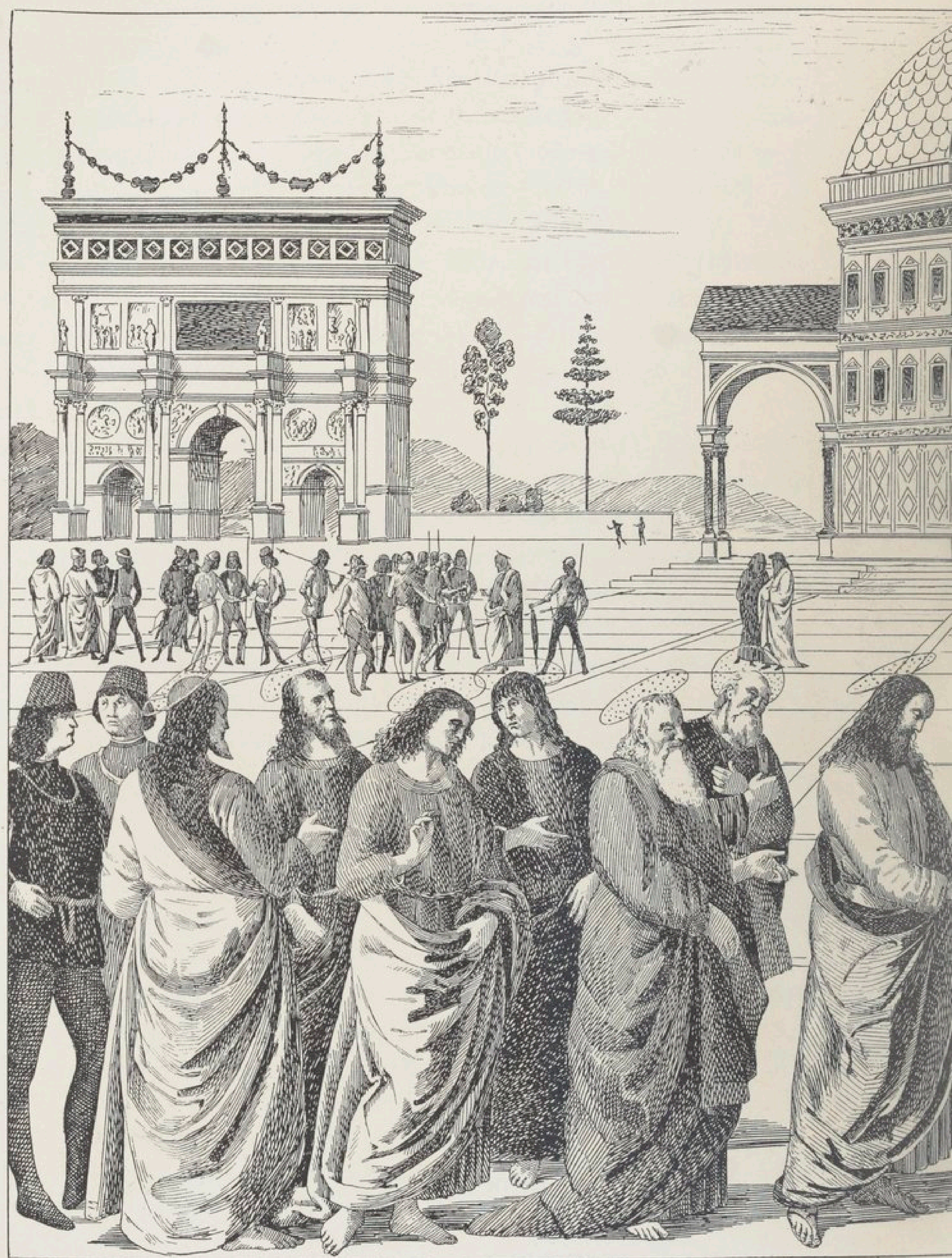
vit briller, dans le dernier tiers du quinzième siècle, des savants tels que Pomponio Leto, Platina, Andrea Fulvio, Jean Argyropoulos, Théodore Gaza, B. Fontius, P. Cortesi, Pietro Sabino, Reuchlin, Schedel et le grand Copernic; des architectes de la valeur de Léon-Baptiste Alberti, de Giuliano et d'Antonio da San Gallo, de Bramante; des sculpteurs, des peintres qui portaient les noms illustres de Mino da Fiesole, de Verrocchio, de Melozzo da Forli, de Ghirlandajo, de Botticelli, de Signorelli, de Perugino, de Pinturicchio, de Mantegna, de Filippino Lippi. De grands travaux d'édilité, des églises, des palais d'une rare magnificence, l'université réorganisée, la culture générale relevée, partout le luxe uni aux plus purs plaisirs de l'esprit (1), c'est sous cet aspect que Rome se présentait à l'admiration des étrangers.

Par plus d'un côté, les artistes employés par Sixte IV della Rovere (1471-1484) avaient déjà touché à la perfection. Si pendant le pontificat de cet ardent bâtisseur, l'architecture garde un reste de maigreur, en revanche les sculpteurs et les peintres attachés à son service se montrent les dignes prédécesseurs de Léonard, de Michel-Ange et de Raphaël. A peu d'années de là, Verrocchio, dans sa statue équestre du Colleone, Ghirlandajo, dans ses fresques de Santa Maria Novella, le Pérugin, dans sa *Déposition de croix*, créeront des modèles absolument irréprochables, à la fois très précis et très libres, suprême expression de la première Renaissance.

Sous Innocent VIII (1484-1492), l'art fait un pas de plus. Le progrès, encore limité dans le domaine de l'architecture et de la statuaire, — les noms de Giacomo et de Lorenzo da Pietrasanta, de Baccio Pontelli, des Pollajuolo, employés par ce pape, ne brillent pas au premier rang, — s'affirme avec éclat dans la peinture. Le grand Mantegna, et c'est tout dire, vient travailler à Rome. Les compagnons de Charles VIII ont pu admirer dans toute leur fraîcheur les fresques dont l'illustre peintre padouan orna le palais du Belvédère, des *Scènes de la vie du Christ*. Aujourd'hui, nous n'avons même plus la consolation de posséder la plus imparfaite reproduction de ces compositions longtemps célèbres, détruites par un aveuglement coupable, à la fin du siècle dernier.

Nous n'avons à étudier ici Alexandre VI (1492-1503) que dans son rôle de protecteur des savants et des artistes. Comment l'héritier des Nicolas V,

(1) Sur le mouvement littéraire et scientifique de Rome, voyez ci-dessus, pages 82 et suiv.



Jésus remettant les clefs à sai

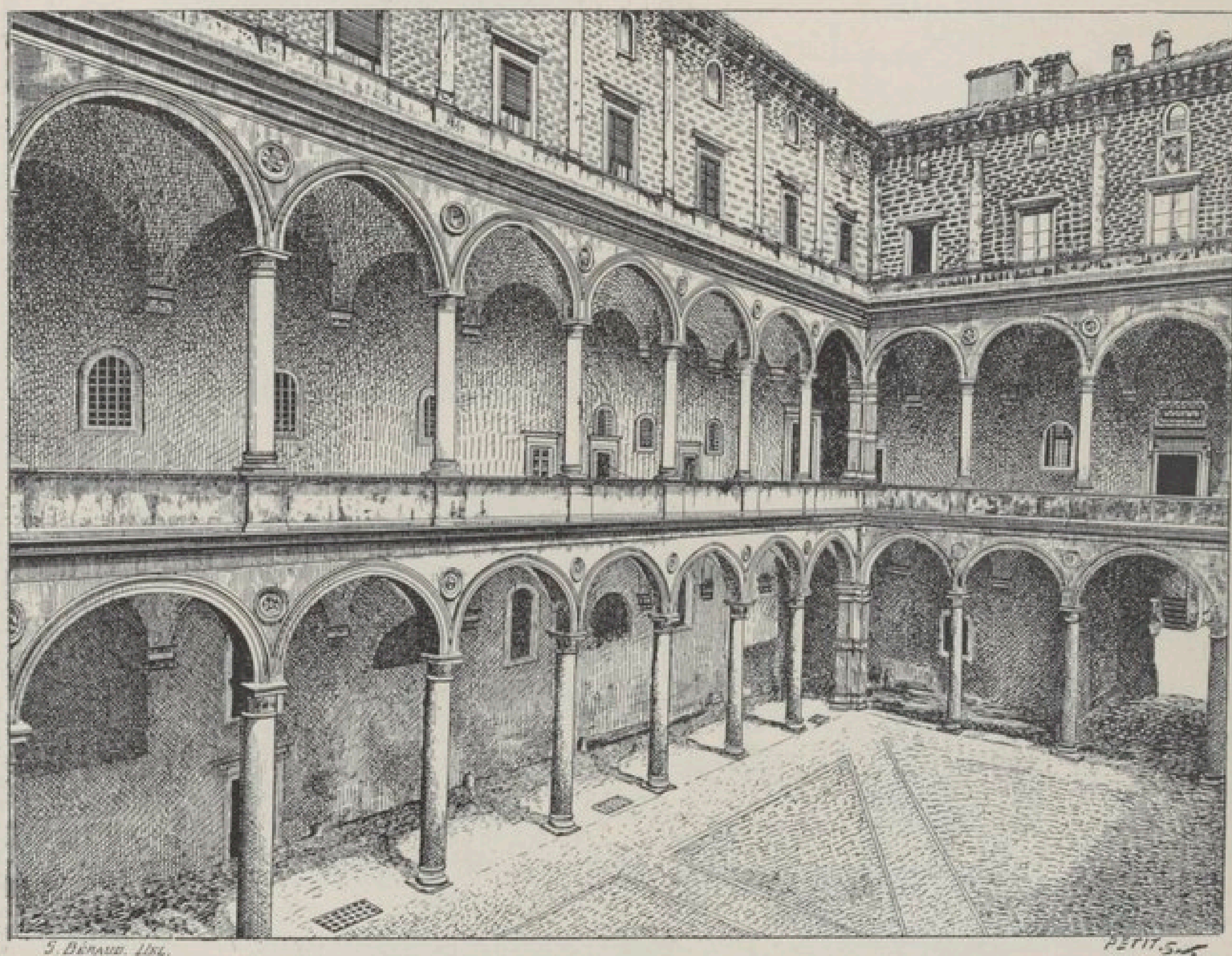


Fresque du Pérugin, à la Chapelle Sixtine.

Scènes de la vie de saint Étienne. Par Fra Angelico. Chapelle de Nicolas V, au Vatican.

des Pie II, des Sixte IV, a-t-il compris la mission qui lui incombait vis-à-vis de la Renaissance? Efforçons-nous de juger avec impartialité les efforts de ce souverain, dont aucun historien jusqu'ici, — voire parmi ses adversaires les plus acharnés, — n'a songé à nier les rares capacités.

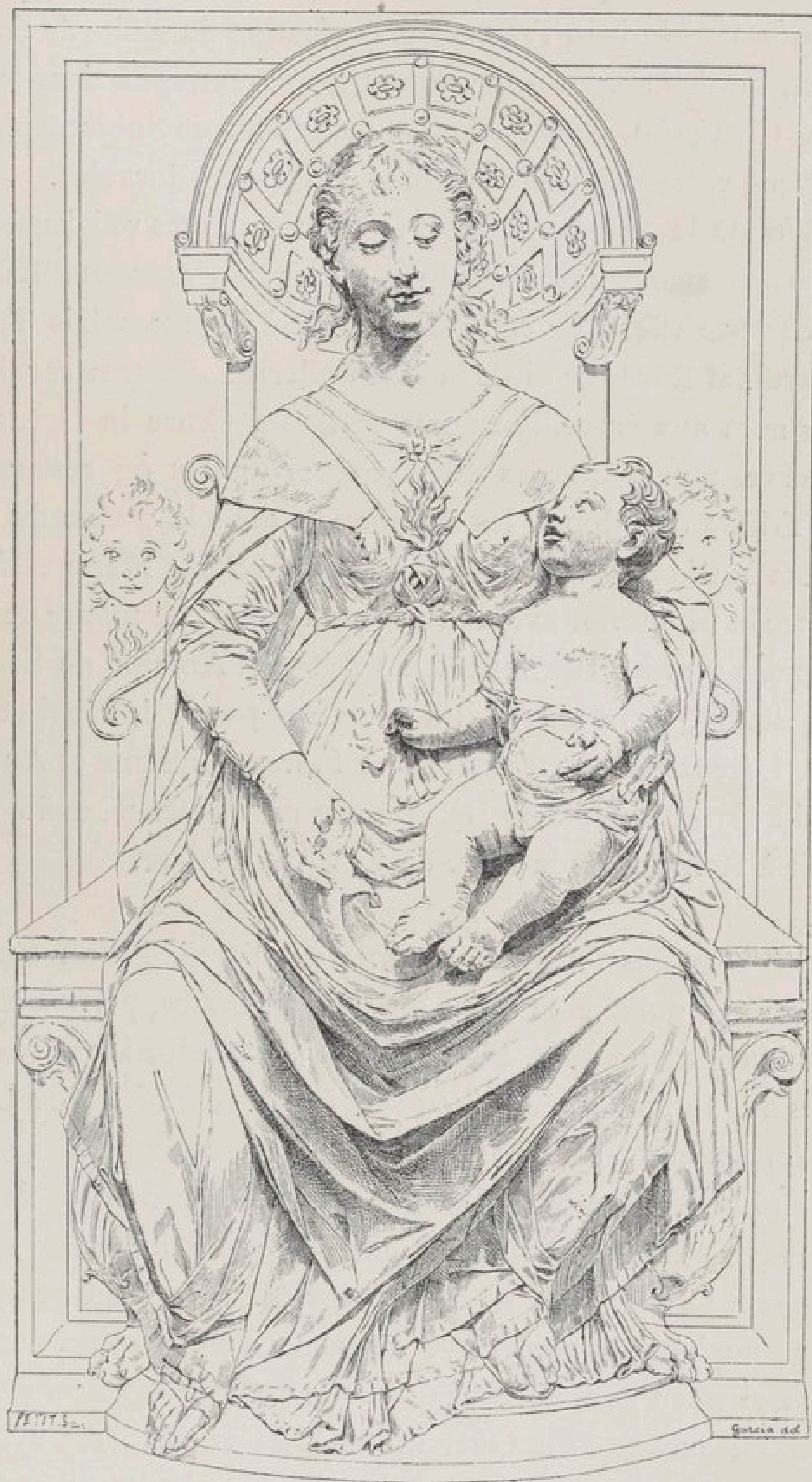
Dans les arts, surtout dans l'art de bâtir, l'action d'Alexandre VI a été considérable; il a beaucoup fait par lui-même et son exemple n'a pas produit de résultats moins féconds. S'il n'a pas ressuscité les projets grandioses



La cour du palais de la Chancellerie.

de Nicolas V, la reconstruction de Saint-Pierre et du Vatican, il a dépensé son activité dans une foule d'entreprises utiles, intéressantes. Le palais apostolique lui doit la construction de l'appartement qui porte encore son nom; à Saint-Pierre, il achève la loge de la bénédiction, à laquelle tous ses prédécesseurs avaient travaillé, depuis Pie II, sans parvenir à la mener à bonne fin. La place située devant le palais a été décorée par ses soins d'une fontaine monumentale; il fortifie le corridor qui conduit au fort Saint-Ange, tandis qu'il ouvre, à l'usage du public, une nouvelle voie de communication entre le palais pontifical et le môle, l'imposante Via del Borgo Nuovo.

Quant au môle lui-même, il le transforme en une forteresse redoutable. La



La Charité. Par Mino da Fiesole. Tombeau du pape Paul II (Grottes du Vatican).

reconstruction de la Porta Settimiana, de l'autre côté du Borgo, complète cet ensemble de travaux qui aurait suffi à illustrer tout autre pontificat.

La reconstruction ou l'achèvement de San Giacomo degli Spagnuoli, de San Niccolò in Carcere, du palais de l'Université, l'érection de la belle fontaine de Santa Maria in Trastevere, l'exécution du soffite de Sainte-Marie Majeure, et, au dehors, les importants travaux entrepris dans les palais de Nepi et de Cività Castellana, dans le monastère de Subiaco, et dans une foule d'autres villes, laissent des traces non moins durables.

Les prélats de la cour pontificale, les communautés religieuses et civiles, les colonies d'étrangers fixées à Rome, les rois de France et d'Espagne s'associent à ce vaste effort. Le cardinal Castellesi élève le palais Torlonia-Giraud, le cardinal Riario celui de la Chancellerie ; d'autres cardinaux attachent leur nom aux embellissements de Santa Croce in Gerusalemme et de la Minerve, tandis que les Français rebâtissent ou restaurent sur le Pincio la Trinità dei Monti, les Allemands, dans la plaine du Champ de Mars, Santa Maria dell' Anima, les Espagnols Santa Maria di Monserrato et San Pietro in Montorio, avec l'exquis petit temple circulaire de Bramante.

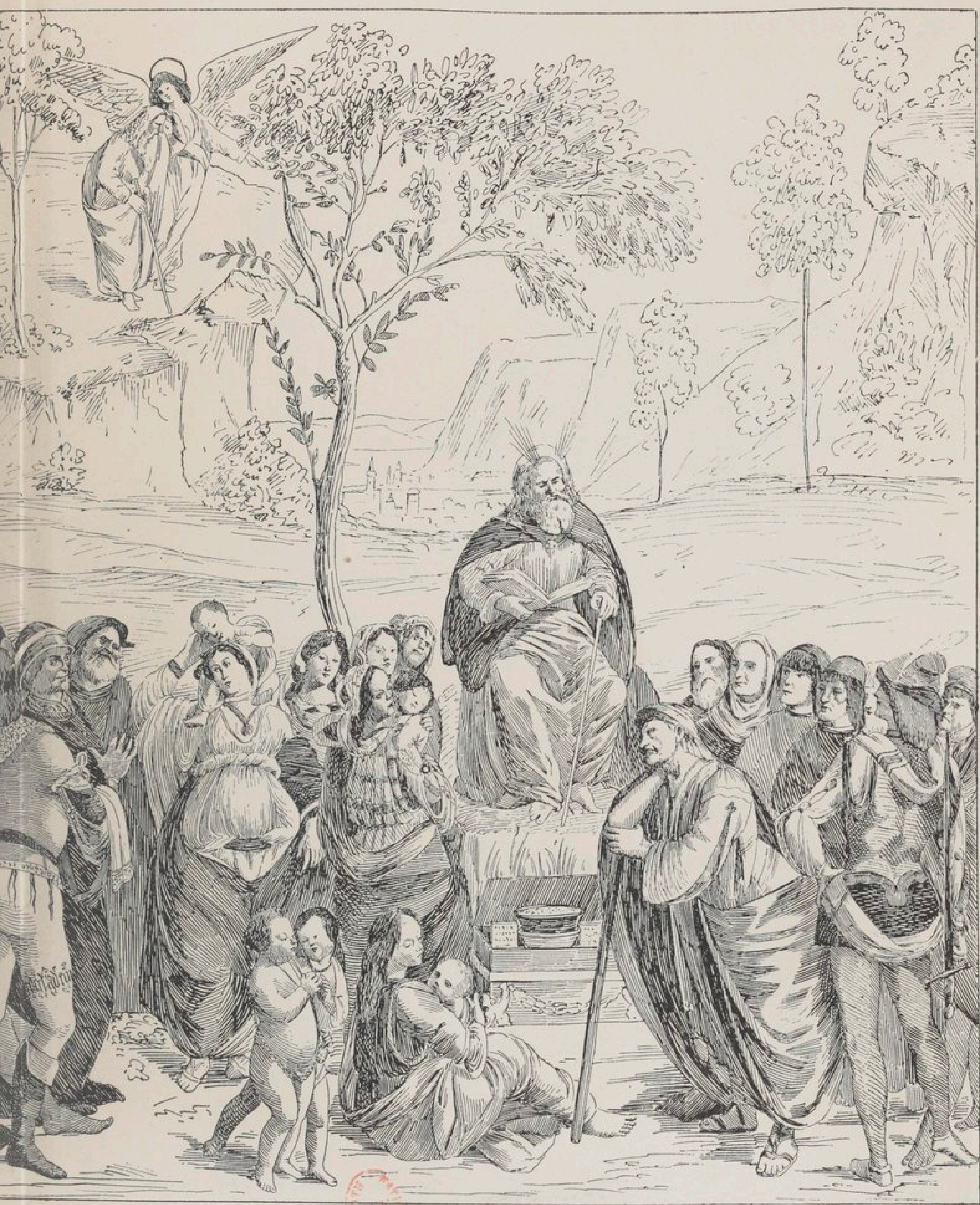
Les architectes attitrés d'Alexandre VI étaient Antonio da San Gallo, le vieux, qui donna, entre autres, les plans des palais de Nepi et de Cività Castellana, Lorenzo da Pietrasanta, les Florentins Sante et Andrea, constructeurs du Gymnase romain (1), Alberto de Plaisance, enfin Bramante, qui s'établit à Rome après la chute de Ludovic le More.

La sculpture, moins favorisée que sa sœur l'architecture, eut souvent à lutter pendant le quinzième siècle avec l'indifférence, parfois même l'hostilité des souverains pontifes. Serait-ce que ses productions, si étroitement liées à celles de l'antiquité païenne, eussent éveillé leur défiance ? L'hypothèse n'a rien d'invraisemblable. La sculpture n'était-elle pas en quelque sorte proscrite d'un bout à l'autre de l'Ombrie, celle des provinces de l'Italie qui était le plus attachée à la religion ! A quelque opinion que l'on se range, un fait est constant : s'il est difficile de découvrir le nom d'un peintre éminent que la cour romaine n'ait pas essayé d'attacher à son service, dans la sculpture, elle n'a rien fait pour encourager des maîtres de la valeur de Donatello, de Ghiberti, de Jacopo della Quercia, de Luca et d'Andrea della Robbia, d'Antonio Rossellino, de Desiderio da Settignano, de Benedetto et de Giuliano da Majano, de Civitale. Giacomo dell' Aquila n'est employé qu'à titre d'orfèvre, Bernard Rossellino qu'à titre d'architecte ; Verrocchio quitte Rome

(1) Leonetti, *Papa Alessandro VI,* t. III, p. 283.



L'Histoire de Moïse. I



Lucas Signorelli, à la Chapelle Sixtine.

sans qu'un effort ait été fait pour le retenir. Passe-t-on en revue les sculp-



Le tombeau des Pollajuolo, à Saint-Pierre ès Liens.

teurs attitrés de la papauté, on ne relève, en dehors de Mino da Fiesole et des Pollajuolo, incontestablement les plus distingués de tous, que les noms d'artistes dont aucun n'a brillé au premier rang, Filarete, Antoine de Vi-

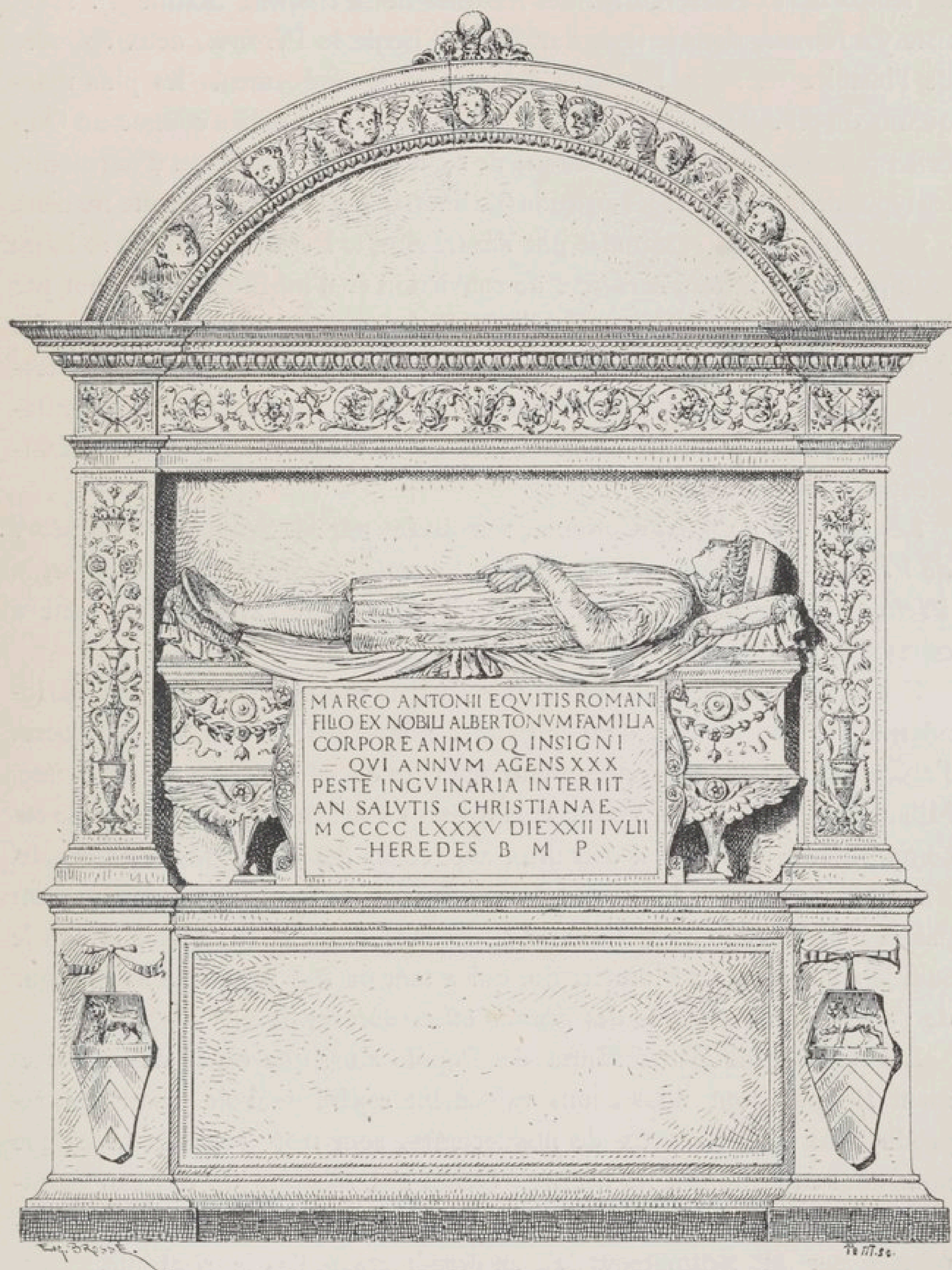
terbe, Paolo Romano, Isaïe de Pise, Varron de Florence, Jean Dalmate, Vellano de Padoue.

Envisageons-nous les monuments mêmes de la sculpture, indépendamment de leur valeur propre, ici encore la défaveur relative, qui s'attache à cet art, perce partout. La sculpture est comme reléguée à l'intérieur des édifices; sur les places point de statues monumentales de souverains ou de grands hommes, comme à Milan, à Padoue, à Venise, à Ferrare, à Modène, à Florence; les façades n'ont pour tout ornement qu'une porte décorée d'arabesques et des écussons; on y chercherait en vain la profusion d'ornements en marbre ou en terre cuite qui, dans la Toscane, la Vénétie et la Lombardie, paraît l'expression obligée de la magnificence. Quelle nudité dans les palais du Vatican, de Saint-Marc, de la Chancellerie, dans l'hôpital de Santo Spirito, comparés à l'église Or San Michele, de Florence, à l'hospice des Innocents, de la même ville, à l'Ospedale maggiore de Milan, à la chartreuse de Pavie, au palais ducal de Venise! La grandeur, la sévérité, tel est l'idéal dont aucune exhortation ne saurait plus détourner les bâtisseurs romains.

Dans les églises, la mission principale assignée à la sculpture consiste à décorer les monuments funéraires; rarement on lui demande d'orner un tabernacle, un retable d'autel, une armoire aux saintes huiles. Hâtons-nous d'ajouter que le type de mausolée adopté par les Romains, — c'est le type florentin, — se distingue par sa richesse et son élégance. Au centre, la statue du défunt couchée sur un sarcophage; sur les côtés des statuettes de saints ou des représentations allégoriques; au sommet un bas-relief avec quelque composition religieuse, l'*Assomption,* la *Trinité.* On remarquera le caractère abstrait de ces mausolées. Sauf celui de la femme de Jean Tornabuoni, aujourd'hui au Musée national de Florence, où Verrocchio a représenté en bas-relief les derniers moments de la jeune femme et la douleur de son époux, il serait difficile, je crois, de trouver quelque allusion à la vie du défunt.

De même que la sculpture, la peinture se recueille, avant d'enfanter, à peu d'années de là, les chefs-d'œuvre qui ont fait la gloire des règnes de Jules II et de Léon X. L'artiste favori d'Alexandre VI, Bernardino Pinturicchio, de Pérouse (1454-1513), est un maître habile, mais non de premier ordre, dans un siècle qui a compté tant de génies supérieurs.

La décoration de la chapelle Bufalini, à Santa Maria in Aracœli, telle



Tombeau d'un jeune Romain. Sainte-Marie du Peuple.

semble avoir été la première production originale de Pinturicchio à Rome. On est disposé aujourd'hui à en placer l'exécution à la fin du pontificat de

Sixte IV ou au commencement de celui d'Innocent VIII, c'est-à-dire peu de temps après l'achèvement des fresques de la chapelle Sixtine (1). L'artiste y a retracé, dans le style narratif de l'École de Pérouse, deux épisodes de l'histoire de saint François d'Assise et les événements les plus marquants de celle de saint Bernardin de Sienne; il s'y révèle comme un Ombrien pur sang; l'invention manque de richesse, le groupement d'harmonie, les types de noblesse, et les attitudes de liberté; c'est en un mot cette manière « pauvre de dessin », signalée par Vasari chez le Pérugin. Mais on se laisse séduire par un certain caractère de conviction et d'ingénuité et surtout par la vigueur, peu commune, du coloris. Si les monuments qui encadrent la *Mort de saint Bernardin* témoignent d'un faible sentiment de l'architecture, dans la *Glorification* du saint le paysagiste reprend tous ses avantages; le palmier planté à un des bouts de la composition produit notamment le plus bel effet.

Les fresques du palais Colonna, retrouvées par M. Schmarsow (la *Mort de Virginie,* la *Constance de Mucius Scævola,* la *Mort d'Holopherne,* la *Victoire de David sur Goliath* et le *Triomphe de David*), font suite à celles de l'Aracœli.

Ces différents ouvrages avaient mis l'artiste assez en lumière pour qu'Innocent VIII lui confiât, dans le palais, nouvellement bâti, du Belvédère, l'exécution de fresques représentant des vues de villes, entre autres Rome, Milan, Gênes, Florence, Venise et Naples. Vasari relève les analogies de ces compositions, aujourd'hui détruites, avec celles des Flamands (maniera dei Fiamminghi); les unes comme les autres se distinguaient probablement par la multiplicité des épisodes, l'abondance des détails : c'était là, on le sait, le côté faible de Pinturicchio, qui a tant de fois sacrifié à son amour de l'analyse la recherche des grands effets décoratifs.

Les fresques de Santa Maria del Popolo ainsi que celles de l'appartement Borgia, dont nous avons vainement espéré pouvoir placer des reproductions sous les yeux de nos lecteurs, sont trop connues pour que nous nous attardions à les décrire. Quant aux fresques du château Saint-Ange, elles ont disparu depuis longtemps; quelques inscriptions, rapportées par M. Schmarsow (2), en perpétuent seules le souvenir.

(1) Voy. Morelli, *Italian masters in german galleries,* p. 265, et Schmarsow, *Bernardino Pinturicchio in Rom;* Stuttgard, 1882, p. 15-19.

(2) *Bernardino Pinturicchio in Rom,* p. 62 et suiv.



Saint Philippe chassant le démon. F



Filippino Lippi. (Florence. Santa Maria Novella.)

Pendant les règnes d'Innocent VIII et d'Alexandre VI, Rome reçut à diverses reprises la visite du Pérugin. Personne n'était d'humeur aussi voyageuse; on le rencontrait partout où il y avait de brillants honoraires à encaisser; il est impossible, de 1490 à 1500, de le suivre dans ses pérégri-



Groupe tiré des fresques de Botticelli, à la chapelle Sixtine.

nations de Pérouse à Florence et de Florence à Pérouse, tant elles sont nombreuses; et encore l'artiste fit-il, dans l'intervalle, des séjours plus ou moins prolongés à Pavie, à Venise, à Orvieto, à Rome.

Pendant que les Ombriens, encore peu habitués à ce moment à se servir de formules toutes faites, laissaient au Vatican, à l'Aracœli, à Sainte-Marie du Peuple, ces pages sincères et émues, le Florentin Filippino Lippi

donnait, dans ses fresques de la chapelle Caraffa, à la Minerve (vers 1489), des preuves de la plus prodigieuse facilité. Rien de plus brillant, de plus mouvementé que les *Scènes de la vie de saint Thomas d'Aquin,* et surtout le *Triomphe* du saint sur l'hérésie. Mais on sent, à l'habileté, à la frivolité, avec lesquelles l'artiste se joue de tous les problèmes, que la décadence n'est pas loin. La conviction disparue, l'art ne tardera pas à décliner à son tour.

De nombreux autres peintres, dont plusieurs devinrent célèbres dans la suite, traversèrent Rome pour s'y familiariser avec les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Citons parmi eux Morto da Feltro, le restaurateur, presque l'inventeur, au dire de Vasari, des grotesques, et Benvenuto Tisi, surnommé le Garofalo, l'élégant et tendre peintre ferrarais. Léonard de Vinci semble avoir été également attiré tout jeune par ce monde magique. On place vers 1482 l'exécution de la Madone de Sant' Onofrio, cette page exquise, moitié florentine, moitié milanaise déjà, où la plus grande liberté de facture s'allie à une conviction si profonde. Quelques critiques, il est vrai, objectent que le premier document que nous possédions sur un voyage de Léonard à Rome, ne remonte qu'à l'année 1504, et que l'artiste, par conséquent, ne saurait être l'auteur d'un ouvrage exécuté quelque vingt ans auparavant. Mais se figure-t-on que les maîtres du quinzième siècle, toutes les fois qu'il leur prenait fantaisie d'aller de Florence à Rome, faisaient dresser un procès-verbal par-devant notaire ou graver une inscription commémorative!

Le noyau même de l'École de peinture romaine se composait d'artistes peu connus et qui n'ont pas mérité de l'être davantage : le Romain Antonazzo, peintre laborieux, qui eut l'honneur de travailler aux côtés de Melozzo et du Pérugin, Pier Matteo Lauro ou de Manfredis, d'Amelia, puis les Siennois Pietro di Giovanni Turini et Bernardino, auxquels il faut ajouter, d'après Vasari, Pietro di Andrea de Volterra, et un certain Ambrogio, sur lequel on ne possède pas de détails particuliers.

Pour caractériser les raffinements introduits par les Romains du temps dans les arts décoratifs, nous nous bornerons à décrire deux épées d'honneur (stocco benedetto), données l'une par Innocent VIII au landgrave de Hesse, l'autre par Alexandre VI au duc Bogislas X de Poméranie. Dans la première, les armoiries pontificales, en relief, sont ciselées de chaque côté du pommeau, tandis que la poignée contient des ins-



La Vierge au Donateur. Par Léonard de Vinci. Couvent de Sant' Onofrio.

criptions rappelant le nom du donateur et la date. La garde se compose de deux feuilles en forme de coquilles. Sur la lame, se développent les images gravées et dorées de saint Pierre et de saint Paul, ainsi que deux médaillons, ornés, l'un des armoiries pontificales, l'autre d'un paon et de l'épigraphe : LEAUTÉ PASSE TOUT. Des fleurs et des rinceaux, ciselés à jour, avec des médaillons émaillés, décorent le fourreau. Le ceinturon enfin, garni de perles et de pierres précieuses, se ferme par une boucle également enrichie d'émaux. — Cette arme monumentale, qui nous a été signalée par M. Courajod, se trouve au musée de Cassel.

Dans la seconde épée, aujourd'hui conservée au musée Hohenzollern, à Berlin, le dessin est moins pur que dans l'épée d'Innocent VIII; les grotesques tendent à s'y substituer aux arabesques; la Renaissance approche à grands pas de la maturité; on devine que le moment n'est pas loin où elle aspire à descendre. Mais, cette réserve faite, nous nous empressons de déclarer que le « stocco » de Berlin témoigne également de la magnificence du pape et de l'habileté de son orfèvre.

On vient de voir quelle part revient aux Florentins, aux Ombriens, aux Lombards, aux étrangers de toute nationalité, dans la genèse de cette renaissance dont Rome a été le théâtre, nous n'osons dire le foyer. C'est en adoptant des doctrines élaborées au dehors et en accordant le droit de cité aux artistes accourus des diverses parties de l'Italie, que la Ville éternelle a pu réaliser les merveilles faites pour frapper à jamais tout être pensant.

Mais cette société romaine, si variée et si brillante, recrutée dans l'Europe chrétienne tout entière, a-t-elle été sans influence sur l'éclosion de tant de talents? N'a-t-elle pas eu autre chose à offrir au poète, à l'artiste, que de l'or à profusion et une renommée qui pouvait rapidement s'étendre aux confins du monde civilisé? Les glorieux souvenirs de l'Empire romain d'une part, et de l'autre les traditions du Saint-Siège, sa mission essentiellement cosmopolite, ne devaient-ils pas donner aux produits de l'imagination une portée plus haute, un caractère plus universel? Telle est la question que nous soumettons, avec une entière confiance, à ceux qui ont admiré, dans la chapelle Sixtine, l'œuvre de Michel-Ange, dans les Stances, celle de Raphaël.

CHAPITRE X.

La cour de Naples. — Alphonse le Magnanime et Ferdinand d'Aragon. — L'École napolitaine et les artistes étrangers. — L'arc triomphal de Naples. — Giuliano da Majano. — La Porta Capuana. — La villa de Poggio reale.

Deux princes espagnols, l'un la noblesse, la générosité, la magnificence en personne, Alphonse d'Aragon surnommé le Magnanime (1435-1458), l'autre tyran aussi pusillanime que vindicatif et cruel, Ferdinand Ier (1458-1494), ont présidé à la Renaissance napolitaine. Comment l'action exercée par deux hommes si différents a-t-elle pu produire des résultats identiques, et comment, d'autre part, les encouragements, de tout point similaires, prodigués aux lettres et aux arts, n'ont-ils profité qu'aux premières ? Ce sont là de ces anomalies auxquelles l'histoire de la Renaissance ne nous a que trop habitués. Signalons-les sans essayer de les expliquer.

Un enthousiasme sans bornes pour la civilisation antique, tel est le trait dominant du caractère d'Alphonse Ier. Dans son palais comme dans les camps, la lecture de Tite-Live et de Sénèque formait, avec celle de la Bible, son occupation favorite ; aussi quelle joie lorsqu'il parvint à conquérir la relique à laquelle

il attachait le plus haut prix, un bras du célèbre historien latin! La vue du portrait d'un Grec ou d'un Romain célèbre avait le don de l'enflammer pour la vertu et la gloire. Au retour d'une campagne victorieuse, il entra dans sa capitale par la brèche, sur un char doré, pareil à un triomphateur romain, et, seul peut-être, parmi les souverains du quinzième siècle, il éleva un arc destiné à perpétuer ses victoires, avec une inscription où il se qualifie de *Pius, clemens, invictus* (1).

Des fondations littéraires et scientifiques d'une haute portée ont plus fait pour la gloire d'Alphonse que les manifestations d'un engouement parfois enfantin. Il réorganisa l'Université napolitaine, attira auprès de lui les représentants les plus brillants de l'humanisme, Lorenzo Valla, Beccadelli, Gianozzo Manetti, Fazio, Porcellio, Théodore Gaza, Georges de Trébisonde, les combla de richesses et d'honneurs, forma dans son palais une des bibliothèques les plus considérables du siècle (2), créa l'Académie Alphonsine, qui a précédé la fameuse Académie de Pontano (3). Bref, par son zèle infatigable, son inépuisable libéralité (il passe pour avoir consacré chaque année 20,000 ducats d'or, un million de francs, à l'encouragement des études), sa bonté et sa noblesse, il provoqua à Naples le mouvement intellectuel le plus considérable, un mouvement qui n'eut rien de factice et qui lui survécut. Les Joviano Pontano, les Constantin Lascaris, les Pandolfo Collenuccio continuèrent brillamment, dans la seconde moitié du quinzième siècle, l'œuvre du Magnanime, en attendant que Naples donnât le jour à Sannazar (1458-1530), le célèbre auteur du poème *de Partu Virginis,* et Sorrente au chantre de la *Jérusalem délivrée,* Torquato Tasso.

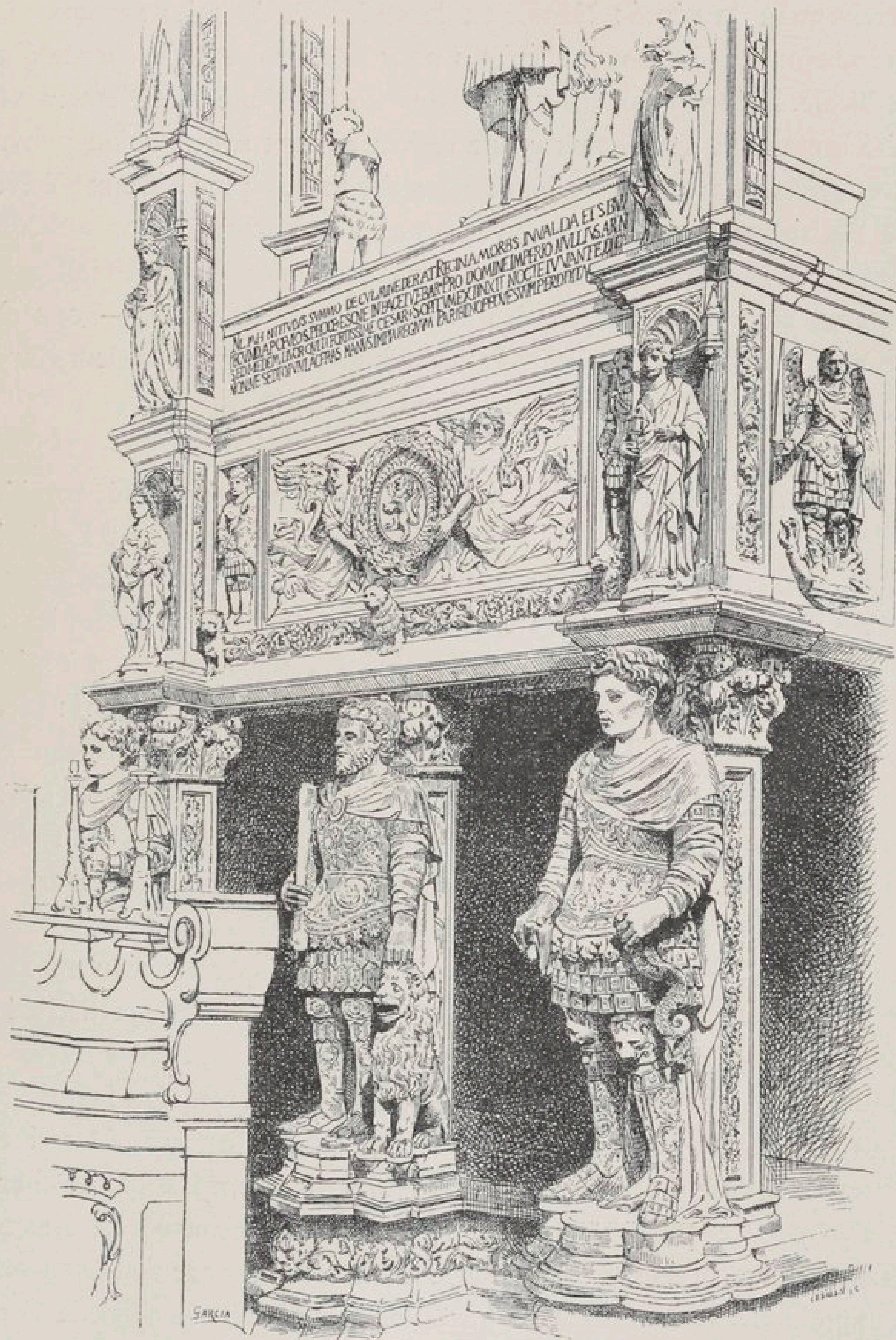
L'histoire de l'art dans le royaume de Naples nous réserve plus de déceptions. Ainsi que tant d'autres cités italiennes, Naples (c'est la loi au quinzième siècle) est tributaire de Florence. Mais si ailleurs le patriotisme, après une période plus ou moins longue d'initiation, s'est efforcé de développer les germes apportés du dehors, de mettre dans ses productions l'empreinte du génie national, à Naples, sous ce ciel enchanteur, dans cette nature fortunée, les cœurs restent froids, les imaginations, réputées pour leur

(1) Voy. Burckhardt, *Cultur der Renaissance,* t. II, p. 158, et Voigt, t. I, p. 460 et suiv.

(2) L. Delisle, *le Cabinet des manuscrits,* t I, p. 217-245; t. III, p. 257-322. Cf. ci-dessus, p. 118.

(3) Minieri Riccio, *Cenno storico della Accademia Pontaniana;* Naples, 1876. Cf. ci-dessus p. 116.

vivacité, paresseuses et stériles. Pendant plus d'un siècle, la capitale du



Le tombeau de Gian Caracciolo, à San Giovanni de' Carbonari.

royaume semble n'avoir d'autre ambition que de passer pour un faubourg

de Florence. Le patriotisme s'est réveillé, depuis ; il a protesté contre cette longue sujétion, et en guise de revanche il s'est appliqué à dénaturer rétrospectivement la vérité : Naples est la seule ville dont les savants aient inventé sciemment des noms d'artistes pour faire croire à l'existence d'une École locale. Si le fameux peintre Colantonio del Fiore a réellement vécu (il a été impossible de découvrir une œuvre portant son nom, ou pouvant lui être attribuée avec vraisemblance), les doutes les plus sérieux s'élèvent contre l'existence d'un autre peintre plus célèbre encore, Antonio Solario, surnommé le Zingaro (1). L'audace des érudits napolitains est allée jusqu'à placer au treizième siècle des monuments du seizième, — cela s'est vu de nos jours, — afin de pouvoir revendiquer en faveur de leurs ancêtres la priorité de la rénovation artistique de l'Italie.

Dès le premier tiers du quinzième siècle, pendant cette période troublée, dont les noms de Ladislas, de la reine Jeanne, de Louis II et Louis III d'Anjou, suffisent à dire tous les crimes et toutes les folies, Naples avait contracté l'habitude de s'adresser à des artistes étrangers, toutes les fois qu'il s'agissait de créer une œuvre hors ligne. C'est à Donatello et à Michelozzo que les héritiers du cardinal Brancacci commandèrent, en 1427, le tombeau de ce prélat. Les deux statuaires florentins exécutèrent à Pise cette œuvre importante, qui fait l'ornement de l'église Sant' Angelo a Nilo.

Vers la même époque, un autre sculpteur florentin, Giovanni di Miniato, surnommé Fora, le père des deux célèbres miniaturistes Gherardo et Monte di Giovanni, tenta la fortune à Naples, et si nous en jugeons par son séjour prolongé, — il y résida de 1428 à 1433, puis de nouveau en 1445, — y trouva des protecteurs généreux (2). C'était un partisan déclaré de l'antiquité, sans cesse à l'affût des statues, des sarcophages.

Pendant tout le cours du quinzième siècle, les Napolitains favorisèrent l'architecture et la sculpture au détriment de la peinture. Parmi tant d'artistes florentins attirés dans leur capitale, il est impossible de citer le nom d'un peintre célèbre. C'est à un Milanais, Leonardo da Besozzo, qu'ils demandèrent, vers la fin du règne de Jeanne, d'orner de fresques, représentant la vie, la mort et la glorification de la Vierge, la chapelle Carac-

(1) Crowe et Cavalcaselle, t. I, p. 224, 225. Woltmann et Woermann, *Histoire de la Peinture* (en allemand), p. 256. Cf. *le Cicerone*, p. 612.

(2) Vasari, éd. Milanesi, t. III, p. 248.

ANDREAE. CONTRARII.
VENETI. PRAEFATIO. IN. LI
BRUM. CUI. TITULUS. EST. REPRE
HENSIO. SIVE. OBIURGATIO
IN. CALUMNIATOREM. DIVINI
PLATONIS. AD. FERDINAN
DUM. INCLYTUM. SICI
LIAE. REGEM. F. I.



OGITANTI.
mihi saepenumero quo studio
(ut tenet fama) quo amore qua
ue beniuolentia non modo lau
dabili atque illustri exemplo
Alfonsi patris tui sapientissi
mi principis qui quidem neque
[illegible] neque potestate neque
animi magnitudine [illegible] Ferdinande Rex. Max.

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes

FRONTISPICE DE LA [illegible] DE PLATON PAR A. CONTRARIUS.
[illegible] pour Ferdinand I de Naples
[illegible] F. lat. Nº 12947.

de Florence. Le patriotisme s'est réveillé, depuis ; il a protesté contre cette longue sujétion, et en guise de revanche il s'est appliqué à dénaturer rétrospectivement la vérité : Naples est la seule ville dont les savants aient inventé sciemment des noms d'artistes pour faire croire à l'existence d'une École locale. Si le fameux peintre Colantonio del Fiore a réellement vécu (il a été impossible de découvrir une œuvre portant son nom, ou pouvant lui être attribuée avec vraisemblance), les doutes les plus sérieux s'élèvent contre l'existence d'un autre peintre plus célèbre encore, Antonio Solario, surnommé le Zingaro (1). L'audace des érudits napolitains est allée jusqu'à placer au treizième siècle des monuments du seizième, — cela s'est vu de nos jours, — afin de pouvoir revendiquer en faveur de leurs ancêtres la priorité de la rénovation artistique de l'Italie.

Dès le premier tiers du quinzième siècle, pendant cette période troublée, dont les noms de Ladislas, de la reine Jeanne, de Louis II et Louis III d'Anjou, suffisent à dire tous les crimes et toutes les folies, Naples avait contracté l'habitude de s'adresser à des artistes étrangers, toutes les fois qu'il s'agissait de créer une œuvre hors ligne. C'est à Donatello et à Michelozzo que les héritiers du cardinal Brancacci commandèrent, en 1427, le tombeau de ce prélat. Les deux statuaires florentins exécutèrent à Pise cette œuvre importante, qui fait l'ornement de l'église Sant' Angelo a Nilo.

Vers la même époque, un autre sculpteur florentin, Giovanni di Miniato, surnommé Fora, le père des deux célèbres miniaturistes Gherardo et Monte di Giovanni, tenta la fortune à Naples, et si nous en jugeons par son séjour prolongé, — il y résida de 1428 à 1433, puis de nouveau en 1445, — y trouva des protecteurs généreux (2). C'était un partisan déclaré de l'antiquité, sans cesse à l'affût des statues, des sarcophages.

Pendant tout le cours du quinzième siècle, les Napolitains favorisèrent l'architecture et la sculpture au détriment de la peinture. Parmi tant d'artistes florentins attirés dans leur capitale, il est impossible de citer le nom d'un peintre célèbre. C'est à un Milanais, Leonardo da Besozzo, qu'ils demandèrent, vers la fin du règne de Jeanne, d'orner de fresques, représentant la vie, la mort et la glorification de la Vierge, la chapelle Carac-

(1) Crowe et Cavalcaselle, t. I, p. 224, 225. Woltmann et Woermann, *Histoire de la Peinture* (en allemand), p. 256. Cf. *le Cicerone*, p. 612.

(2) Vasari, éd. Milanesi, t. III, p. 248.

ANDREAE. CONTRARII.
VENETI. PRAEFATIO. IN. LI
BRVM. CVI. TITVLVS. EST. REPRE
HENSIO. SIVE. OBIVRGATIO
IN. CALVMNIATOREM. DIVINI.
PLATONIS. AD. FERDINAN
DVM. INCLYTVM. SICI
LIAE. REGEM. F. I.



OGITANTI. mihi saepenumero quo studio (ut tenet fama) quo amore quave beniuolentia non modo laudabili atque illustri exemplo Alfonsi patris tui sapientissimi principis qui quidem neq; regia munificentia neque uirtute neque pietate neque animi magnitudine ulli cessit Ferdinande IMP. MAX.

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes.

FRONTISPICE DE LA DÉFENSE DE PLATON PAR A. CONTRARIUS.
Exemplaire exécuté pour Ferdinand I de Naples.
Paris. Bibl. Nationale, F. lat. Nº 12947.

ciolo, à San Giovanni dei Carbonari (1). Leonardo habitait Naples en 1458 encore; sous cette date il reçut deux paiements pour des peintures exécutées au Castel Nuovo.

L'étude des ouvrages dus à des artistes napolitains n'explique que trop la défiance que ceux-ci inspiraient à leurs compatriotes. Examinons l'un des plus somptueux des monuments de cette époque, le mausolée de Gian Caracciolo († 1432), à San Giovanni dei Carbonari, attribué au fameux et énigmatique Ciccione : quelle pauvreté dans l'invention, quelle rudesse dans la facture! Comme les types sont vulgaires, les draperies maigres et heurtées! La science consommée et les effusions généreuses des Florentins sont lettre morte pour ce manœuvre.

La fondation capitale du règne d'Alphonse I[er] est l'arc triomphal, si pittoresquement encadré entre deux tours du Castel Nuovo. Les plus habiles sculpteurs de l'Italie furent associés à la décoration de ce monument, dont la frise représente l'entrée du roi à Naples, après ses victoires sur le parti d'Anjou. Commencé après 1442, l'arc n'était pas encore entièrement achevé en 1471. L'architecte et sculpteur milanais Pierre, créé chevalier par Alphonse, en récompense de ses services, en dirigea les travaux (c'est à tort que Vasari en fait honneur à Giuliano da Majano); les auteurs des statues et des bas-reliefs s'appelaient Isaïa da Pisa (1455-1456), Andrea, Domenico Lombardo, Francesco Azzara, Paolo Romano (1458), le sculpteur favori du pape Pie II (2), Silvestro et Andrea dell' Aquila, et enfin Desiderio da Settignano. L'ensemble de la décoration se ressent de la multiplicité de ces collaborateurs, dont il serait aujourd'hui difficile de déterminer la part respective : il ne faut point y chercher l'harmonie et l'élévation que donne une inspiration supérieure, mais uniquement la représentation fidèle d'un événement historique. A ce point de vue les sculptures de l'arc triomphal offrent un intérêt véritable; les auteurs, dédaigneux de l'idéal, ont réussi à y représenter avec une grande vérité les types, les costumes, l'armement des condottieri qui aidèrent Alphonse à conquérir son trône.

De même que son adversaire René d'Anjou et son allié Frédéric d'Urbin, Alphonse V accordait aux tableaux flamands la préférence sur les tableaux italiens; il possédait une *Annonciation* de Jean van Eyck et une

(1) On consultera utilement sur l'histoire de la Renaissance à Naples l'important travail de M. G. Frizzoni, *Napoli nei suoi rapporti coll' arte del Rinascimento;* Florence, 1878.

(2) Minieri Riccio, *Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castel Nuovo;* Naples, 1876.

série de peintures sur toile représentant des *Scènes de la Passion,* par Roger van der Weyden (1). Alphonse ne dédaignait cependant pas, à l'occasion, les productions des coryphées de l'École florentine : les Médicis lui firent leur cour en lui envoyant (1456-1458) une ou plusieurs peintures de Fra Filippo Lippi (2).

Naples était d'ailleurs, avec Gênes, la ville d'Italie qui possédait le plus grand nombre d'ouvrages flamands; plusieurs d'entre eux ont pu être recueillis par le musée Bourbon. Dans une lettre, imprimée, mais trop peu connue, de l'érudit napolitain Pierre Summonte au patricien vénitien Marc-Antoine Michiel (1524), Summonte nous apprend qu'un « Christo in majestate » de Petrus Cristus se trouvait de son temps chez le poète Sannazar; il ajoute que le mystérieux Colantonio ne travaillait qu'à la manière flamande, « in lavoro di Fiandra, » et qu'un Flamand, né en Lombardie et fixé à Naples, Joan Todeschino, s'appliquait aussi, à ses débuts, à l'imitation des Flamands (3).

Si Alphonse n'a pas attaché son nom à quelque cycle de fresques analogue à ceux qui prirent naissance en ce temps dans les châteaux de Milan, de Pavie, de Mantoue, et dans les églises de l'Italie entière, il n'en a pas moins favorisé et apprécié le talent du représentant le plus célèbre de l'École de Vérone, Vittore Pisano. Mais ce fut comme médailleur qu'il utilisa ses services, non comme peintre. Les dessins du recueil Vallardi, au Louvre, montrent avec quelle conscience l'artiste procéda aux études préliminaires. Quant à l'œuvre définitive, trois belles médailles, elles sont connues de tous les amateurs, et ce serait peine superflue que de les décrire ici. Un autre médailleur éminent, Cristoforo di Geremia, ne fut pas moins bien inspiré en fixant sur le métal les traits si nobles du Magnanime, son front haut et pur, son regard franc et martial, sa bouche dont un sourire tempère la fierté.

Le règne long et agité de Ferdinand Ier (1458-1494) est signalé par des efforts sérieux, des entreprises considérables; l'embellissement de sa capitale, le développement de sa bibliothèque et de l'Académie Pontanienne préoccupent au même point ce prince d'ailleurs si peu digne de sympathie.

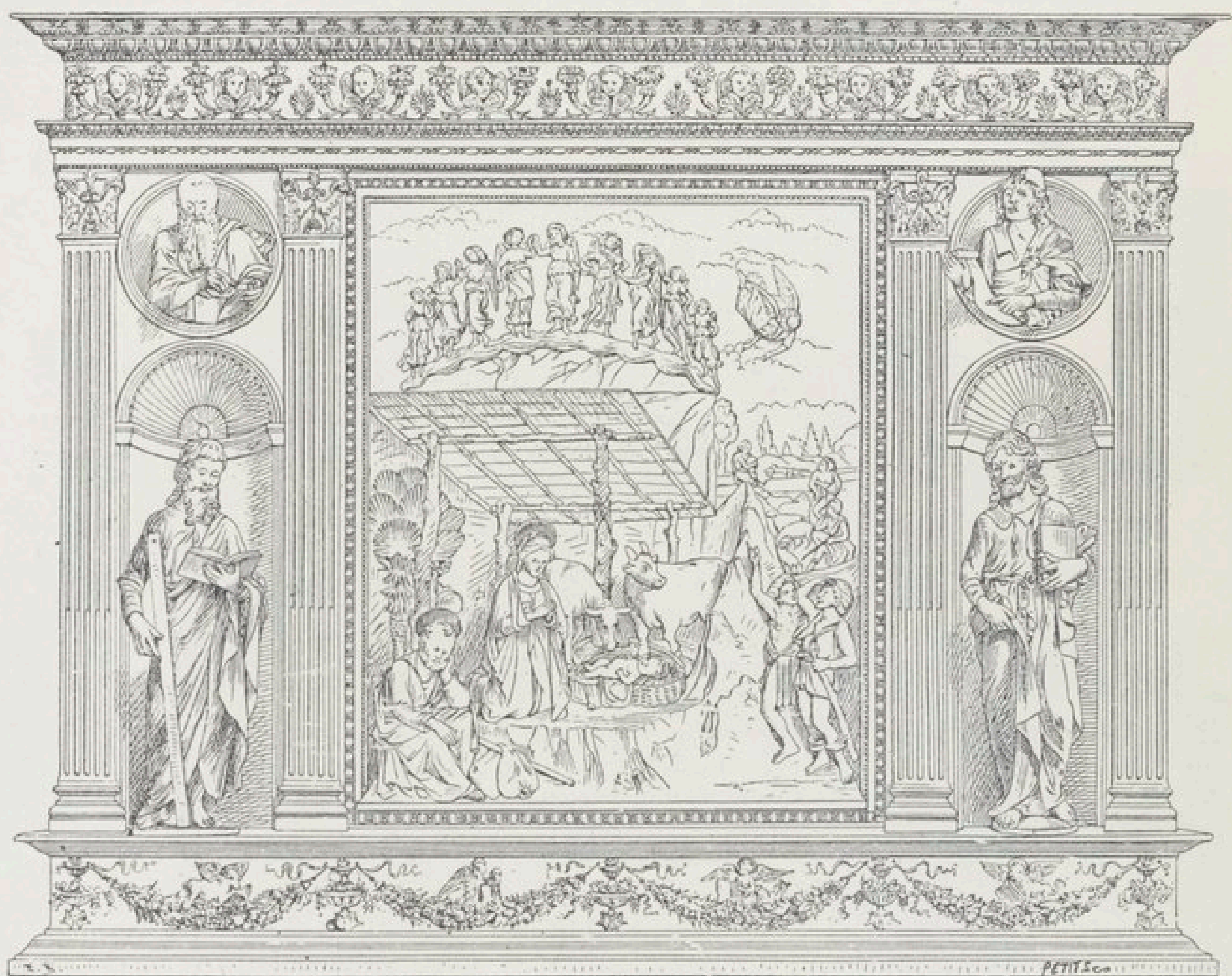
Au Castel Nuovo, Ferdinand achève l'arc triomphal commencé par son

(1) Fazio, *de Viris illustribus ;* Florence, 1745, p. 46, 49.
(2) Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie,* t. III, p. 161, 164.
(3) Cicogna, *Intorno la vita e le opere di Marc Antonio Michiel,* p. 412, 413.



L'arc triomphal du Castel Nuovo.

père; il enrichit en outre cette citadelle de ses portes de bronze, ouvrage de Guglielmo Monaco, qui y représenta les principaux épisodes de la guerre des barons (1). A l'autre extrémité de la ville, Ferdinand pose, en 1484, la première pierre de la Porta Capuana, qui ne fut toutefois achevée que longtemps après sa mort, en 1535. L'architecte de ce monument ne fut autre que le célèbre architecte et sculpteur florentin Giuliano da Majano.



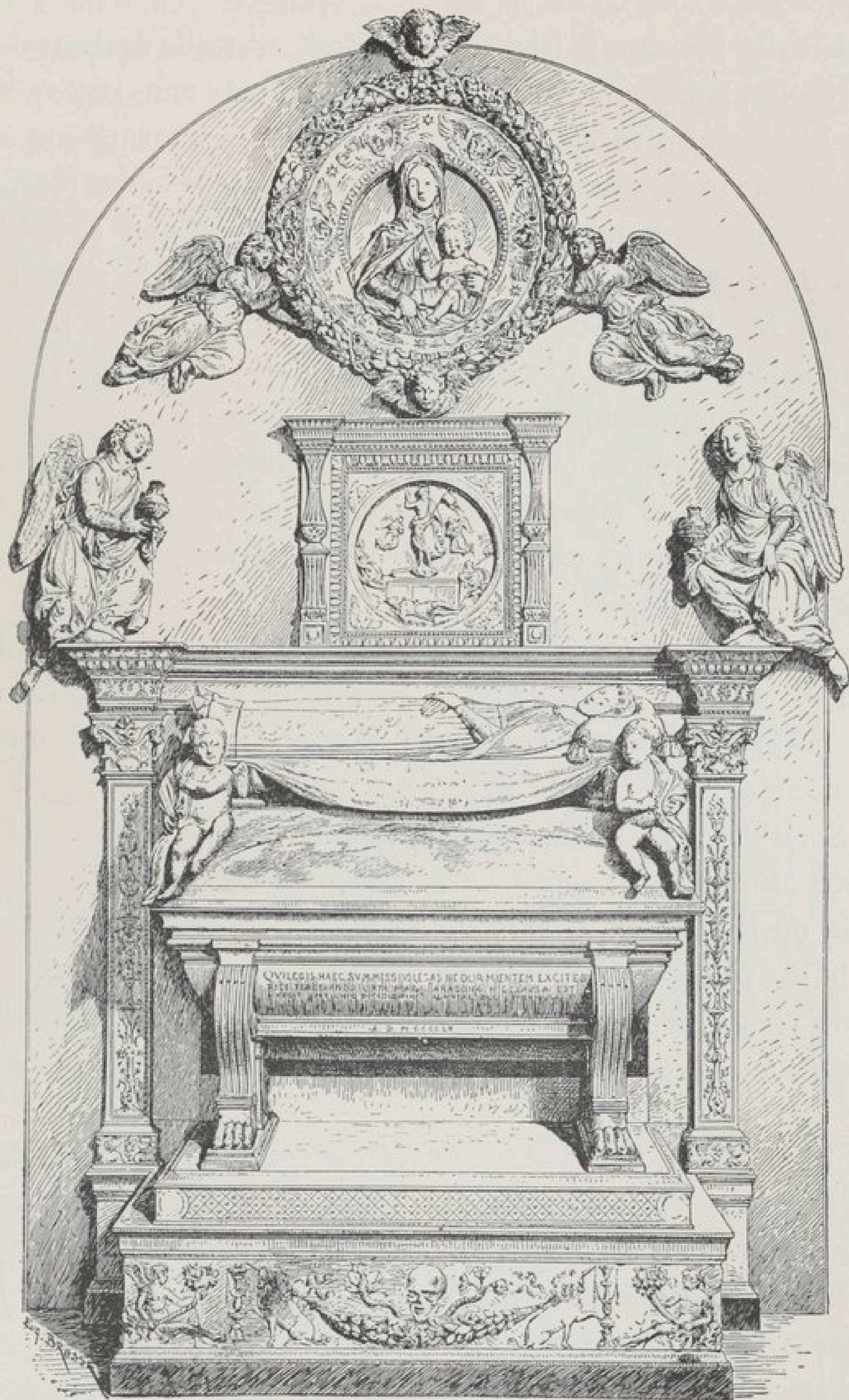
La Nativité du Christ, par Antonio Rossellino. Église de Monte Oliveto.

Arrêtons-nous un instant sur ce nom. Né en 1432, Giuliano, après avoir travaillé jusque vers 1481 à Florence et dans les environs, s'établit à Naples, où il resta jusqu'à sa mort, arrivée en 1490. Nous avons vu qu'il faut retrancher du nombre de ses ouvrages l'arc triomphal d'Alphonse Ier. On est mieux fondé à lui attribuer, outre la Porta Capuana, la construction de la fameuse villa de Poggio Reale, dont il sera question plus loin (2). C'était

(1) Une description détaillée de ces portes, peu étudiées jusqu'ici, se trouve dans l'ouvrage de Corsi, *Principali edifizii della città di Napoli;* Naples, 1859, p. 620-633.

(2) Baldi, dans sa description du palais d'Urbin, affirme que Poggio Reale est l'œuvre de Luciano da Laurana. Cet artiste, ajoute-t-il, ne quitta Naples que pour s'établir à Urbin. Mais le

un talent facile et souple, porté à l'élégance plutôt qu'à la force. Ses tendances



Tombeau de Marie d'Aragon, attribué à Antonio Rossellino. Église de Monte Oliveto.

s'accordaient avec celles de ses hôtes, que l'on aurait bien surpris en leur

palais d'Urbin fut commencé en 1468 et Poggio Reale en 1481 ou 1482 seulement. L'anachronisme saute aux yeux.

prédisant qu'un jour l'idée de boursouflure serait inséparable de l'idée d'art napolitain.

Benedetto da Majano, le frère de Giuliano, travailla également pour la cour de Naples. Nous parlons plus loin de ses travaux dans l'église de Monte Oliveto. L'inventaire rédigé après sa mort, en 1497, mentionne une maquette haute de trois brasses (una bozza) représentant le duc (de Calabre), un autre maquette de même dimension représentant don Frédéric, et un fragment de « padiglione », destiné à la porte royale (la porta reale) de Naples (1). M. Frizzoni est disposé à attribuer en outre à Benedetto le plan du palais Como, dans la Strada di S. Severo al Pendino, revendiqué par les savants napolitains pour des artistes indigènes.

Rappelons encore les services rendus par deux autres architectes florentins, Antonio di Giorgio da Settignano et Luca Fancelli. Ce dernier fut appelé à Naples en 1491 pour terminer les plans du Castel Capuano (2).

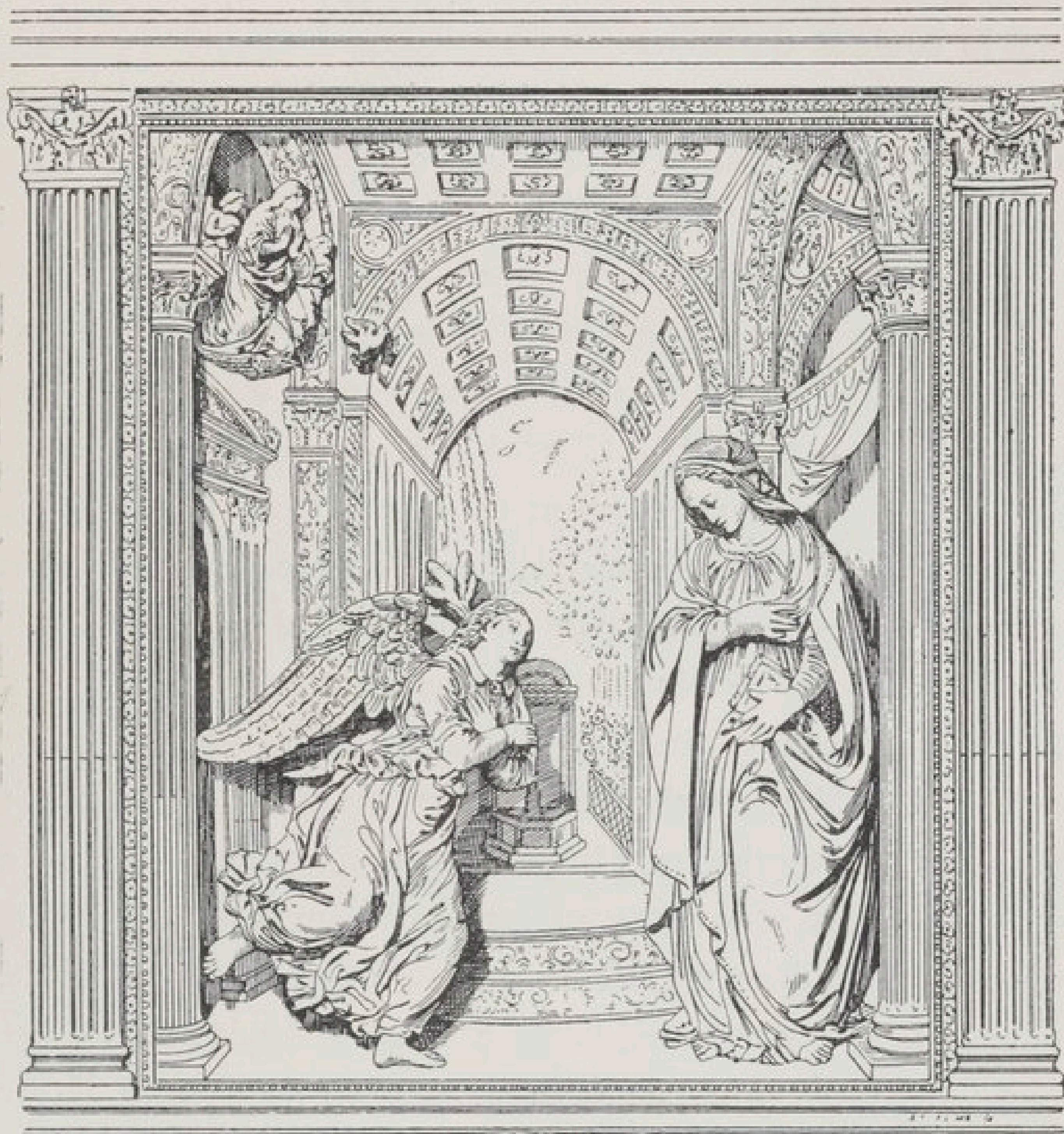
Il n'est point facile de démêler la vérité en présence des revendications ardentes et intéressées, familières à la science napolitaine. La solution de bien des problèmes ne sera possible que du jour où les travailleurs entreprendront résolument l'exploration du précieux dépôt d'archives de San Severino. A ce moment, nous apprendrons si l'architecte Giovanni Francesco Mormando, l'auteur de la façade de San Severino (1490), était Florentin ou Napolitain, et si Andrea Ciccione (celui-ci incontestablement un enfant du pays), a réellement donné les plans du cloître de la même église, du cloître de Monte Oliveto et de l'oratoire de Pontano, comme les auteurs du *Cicerone,* MM. Burckhardt et Bode, sont disposés à le croire.

Dans la sculpture, les Toscans et les Lombards remportent d'éclatants succès. Les trois chefs-d'œuvre de l'église de Monte Oliveto ou Santa Anna de' Lombardi suffiraient à eux seuls à proclamer les titres des étrangers à la reconnaissance des Napolitains. La chapelle Piccolomini y a été ornée par Antonio Rossellino de la fameuse *Nativité du Christ,* avec son chœur d'anges dansant, motif à la fois gracieux et piquant, mais dont l'exécution se rapproche du style de la peinture plutôt que de celui de la sculp-

(1) Barino, *la Parrochia di S. Martino a Majano;* Florence, 1875, p. LXVIII. Ces fragments restèrent à Florence. Cf. Vasari, éd. Lemonnier, t. IV, p. 5, 6.

(2) Vasari, éd. Lemonnier, t. VIII, p. 138; et Braghirolli, *Luca Fancelli,* p. 27.

ture (1). Quant au mausolée de Marie d'Aragon, fille de Ferdinand Ier, et épouse d'Antoine Piccolomini, duc d'Amalfi, un savant dont les jugements font loi a proposé dans ces derniers temps de le retrancher de l'œuvre de Rossellino pour le placer dans celui de Benedetto da Majano. Tout au plus, Rossellino, d'après lui, aurait-il commencé à dégrossir le monument (2).



L'Annonciation. Fragment du retable de Benedetto da Majano. Église de Monte Oliveto.

Un peu plus tard, vers 1489, Benedetto da Majano exécuta, à Florence, l'*Annonciation* qui fait pendant, dans l'église de Monte Oliveto, au bas-relief de Rossellino. Notre gravure reproduit la partie centrale de cette pure et suave composition.

Enfin, peu de mois avant la catastrophe qui précipita du trône la maison d'Aragon, un sculpteur de Modène, élevé dans la tradition des Écoles

(1) Ce motif a été reproduit à l'envi par les artistes du quinzième siècle. Voy. Cavallucci et Molinier, *les della Robbia,* et *la Chronique des Arts,* 1884, p. 214.

(2) M. Bode, dans le *Repertorium* de 1884, p. 159 et suiv.

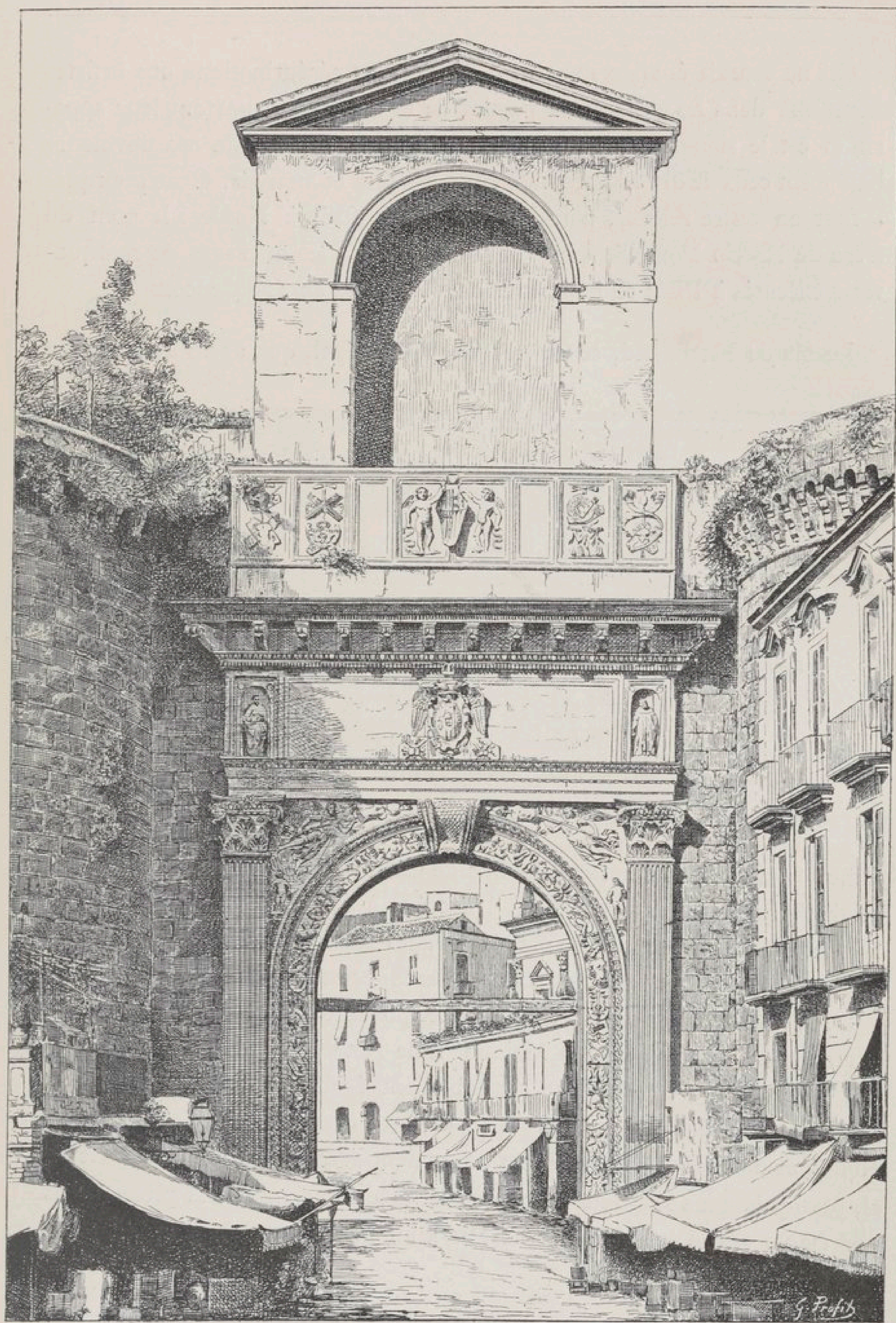
lombardes, Guido Mazzoni, surnommé Modanino et Paganini, dota l'église de Monte Oliveto de son fameux « mortorio ». On appelle ainsi une représentation du Calvaire, avec les figures en ronde bosse de la Vierge tenant le divin supplicié, des apôtres, de sainte Madeleine, de Joseph d'Arimathie. De même que Caradosso, dans le « mortorio » de Milan (voyez page 268), Guido s'est servi de terre cuite, à laquelle il a ensuite donné la couleur du bronze.

Vasari affirme que Luca della Robbia († 1482), assisté de son frère Agostino (c'est-à-dire Agostino di Duccio), exécuta, à Florence, pour l'envoyer à Naples, le tombeau en marbre et en terre cuite coloriée du frère du duc de Calabre. Ce monument paraît avoir disparu. Andrea de Fiesole († 1526) aurait orné, d'après le même auteur, le château de San Martino et différents autres édifices de sculptures dont il ne nous donne malheureusement pas le détail. C'est à un étranger encore, Tommaso Malvito, de Crémone (d'autres disent de Côme) que l'on attribue la décoration, d'une somptuosité excessive, de la crypte de la cathédrale (soffite de marbre, orné des images de la Vierge, des apôtres, des docteurs de l'Église des patrons de Naples, colonnes, niches, etc.). Cet ouvrage, commandé en 1497 par le cardinal Olivier Caraffa, offre le mélange d'éléments païens et d'éléments chrétiens propre au quinzième siècle (1).

Chez les peintres napolitains, l'impuissance n'est pas moindre que chez leurs compatriotes les sculpteurs et les architectes. Le cardinal Olivier Caraffa veut-il orner d'un retable le maître autel de la cathédrale, c'est au Pérugin qu'il le commande. C'est à deux Florentins, Pietro et Polito, que le duc de Calabre confie la décoration de Poggio Reale, où il fait représenter les luttes de Ferdinand contre les barons rebelles. Le dernier éditeur de Vasari, M. Milanesi, a réussi à revendiquer en faveur de la Toscane ces deux artistes, dont les écrivains napolitains, dans leur patriotisme étroit, avaient audacieusement fait des enfants de Naples. Pour surcroît, des critiques autorisés, MM. Burckhard, Bode et Frizzoni, attribuent à un maître ombrien ou florentino-ombrien l'important cycle des fresques du cloître de San Severino, retraçant la vie de saint Benoît, composition jusqu'ici considérée comme l'œuvre du Zingaro. Que reste-t-il, après ces revendications, de la prétendue École napolitaine (2)!

(1) Galante, *Guida sacra della cità di Napoli*; Naples, 1873, p. 18.

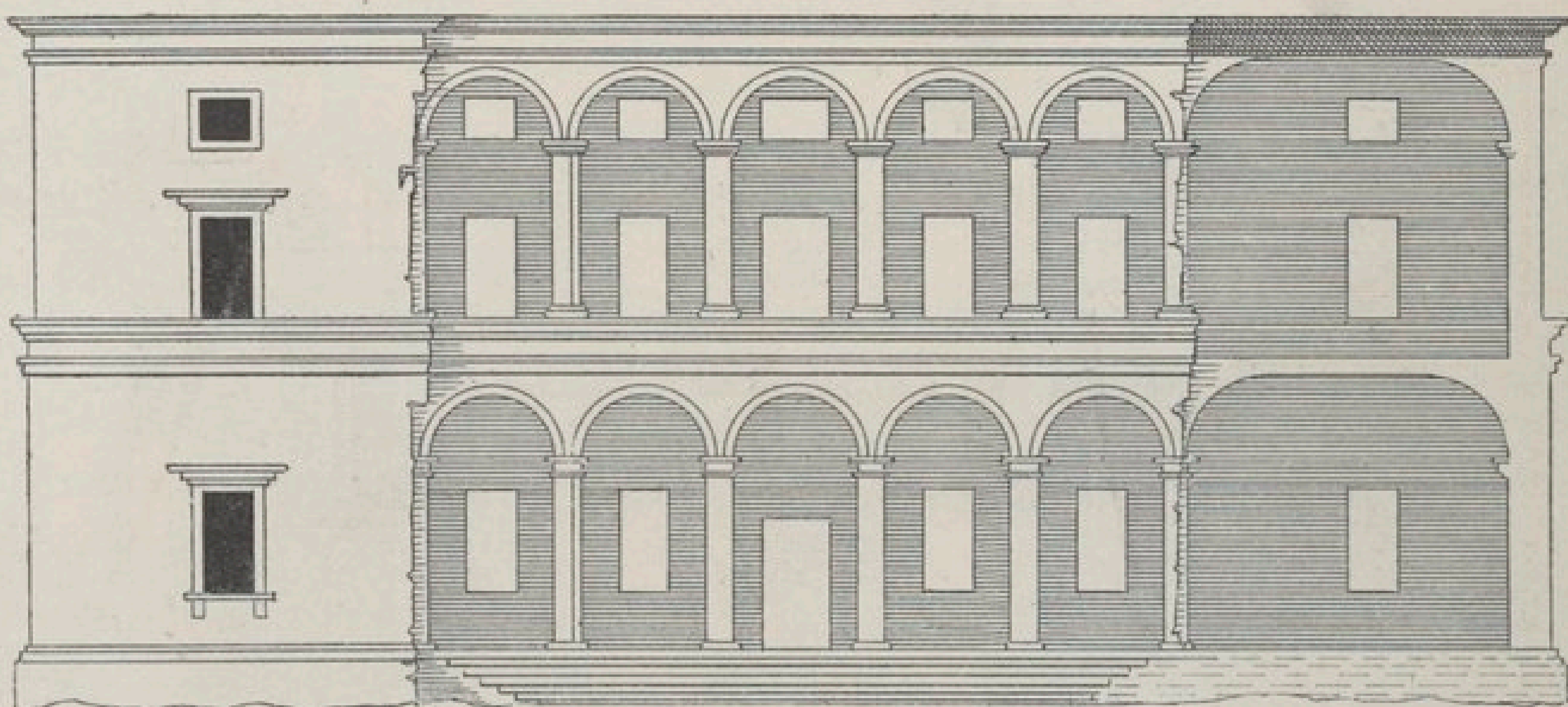
(2) Le peintre Morto da Feltro visita Naples vers la même époque; mais tout nous autorise à



La Porta Capuana, commencée par Giuliano da Majano.

On ne saurait étudier avec trop de soin les pérégrinations des artistes florentins dans les différentes parties de la Péninsule; partout leur apparition est le signal de la réforme; les efforts d'un seul de ces novateurs balancent ceux de dix artistes indigènes, obscurs et attardés. C'est pourquoi il faut en outre relever, parmi les étrangers fixés à Naples, le nom du frère de Baccio Pontelli, son collaborateur dans les ouvrages de marqueterie exécutés à Pise; ce maître résidait à Naples en 1504 encore (1).

Le fils de Ferdinand, ce prince violent et inégal, qui, après avoir rendu



Vue de Poggio Reale, d'après Serlio.

fameux par sa valeur le nom du duc de Calabre, déshonora par sa lâcheté celui d'Alphonse II, sous lequel il succéda à son père, a bien mérité de l'art par la fondation de la villa de Poggio Reale et par ses efforts pour attirer à Naples les représentants de l'architecture toscane.

De la villa de Poggio Reale, commencée postérieurement à l'année 1481, sur les plans de Giuliano da Majano, il ne reste plus que le plan publié par Serlio. L'art et la nature contribuaient également à embellir ce lieu de délices. L'édifice même formait un vaste quadrilatère, élevé de deux étages, et dans lequel les portiques alternaient avec les appartements. Ceux ci, pratiqués dans les angles, comprenaient chacun six grandes pièces, trois par étage. Serlio loue l'excellente distribution, non moins que l'élégance

croire qu'il s'y livra uniquement à ses études sur les antiquités des environs, sans songer à produire des œuvres originales.

(1) Milanesi, *Baccio Pontelli e Meo del Caprina*, p. 2.

de la construction. Il insiste particulièrement sur les artifices, les raffinements de toute sorte qui faisaient de Poggio un sujet d'admiration pour l'Italie entière. Une salle était disposée de façon à permettre au roi, lorsqu'il lui en prenait fantaisie, de submerger subitement tous les assistants; en appuyant de nouveau sur un ressort, il faisait disparaître les eaux avec non moins de promptitude. Les victimes en étaient quittes pour revêtir les costumes de rechange, préparés par les soins du facétieux monarque.

Dans le *Vergier d'honneur,* André de la Vigne nous a tracé de Poggio Reale un tableau aussi curieux que peu connu (1), et qui mérite à tous égards d'être placé sous les yeux du lecteur :

Pouge Real
Qui est ung lieu de plaisance confit.
Aussi Alphons pour son plaisir le fit
Auprès de Napples où en toutes manières
Y a des choses toutes singulières,
Comme maisons à mignons fenestrages,
Grans galeries, longues, amples et larges,
Jardins plaisans, fleurs de doulceurs remplies
Et de beaulté sur toutes acomplies,
Petis préaulx, passaiges et barrières,
Costes, fontaines et petites rivières
Pour s'esjouyr et à la fois s'esbatre,
Où sont ymaiges anticques d'albastre,
De marbre blanc et de porphire aussi
Empres le vif où ne fault ca ne si (*sic*),
Ung parc tout clos où sont maintz herbes saines
Beaucoup plus grant que le bois de Vincennes,
Plains d'oliviers, orengiers, grenadiers,
Figuiers, datiers, poiriers, allemendiers,
Pommiers, lauriers, rommarins, marjolaines,
Et giroffléessur toutes souveraines,
Nobles heueilletz, plaisantes armeries
Qui en tous temps sont là dedans flories
Et de rosiers essez (*sic*), bien dire l'ose,
Pour en tirer neuf ou dix muytz d'eaue rose;
D'aultres costez sont fossez et herbaiges
Là où que sont les grans bestes saulvaiges
Comme chevreulx à la cource soudains,
Cerfz haulx branchez : grosses biches et dains.
Aussi y sont sans cordes ne attaches
Aux pastouraiges grans beufz et grasses vaches,
Chevaulx, muletz et jumens par monceaulx,
Asnes, cochons, truyes et gras pourceaulx.
Et puis au bout de toutes ses praeries
Sont situez les grandes métairies
Là où que sont avec chappons, poullailles,
Toutes manières et sortes de voulailles,
Cailles, perdriz, pans, signes et faisans
Et maintz oyseaulx des Yndes, moult plaisans
Aussi a ung four à œufs couver
Dont l'on pourroit sans gésine eslever
Mille poussins qui en auroit affaire,
Voire dix mille qui en vouldroit tant faire.
De ce dit parc sort une grant fontaine
Qui de vive eaue est si très comble et plaine
Que tout Napples peult fournir et laver
Et toutes bestes grandement abeuvrer.
Aussi y a vignoble d'excellence
Dont il en sort si très grant habondance
De vins clairez, de vin rouge et vin blanc,
Grec et latin, que pour en parler franc
Sans les exquis muscadetz et vins cuytz
On y queult bien tous les ans mille muytz,
Voire encore plus quant le bon heurt revient
Et tout cela au prouffit du roy vient.
Et au regard des caves qui y sont
En lieu certain approprié parfont
Si grandes sont, si longues et si larges
Et composées de si subtilz ouvraiges,
Tant en pilliers comme voulsture ronde,
Qui n'en est point de pareilles au monde.

Outre Giuliano da Majano, le duc de Calabre réussit à fixer à son service,

(1) Voy. en outre *les Grandes Croniques* de Gaguin, éd. de 1519, fol. CCXXIV v°.

du moins pour un certain temps, un autre architecte florentin illustre, Giuliano da San Gallo. Ce maître, par l'entremise de Laurent le Magnifique, exécuta pour le prince napolitain le plan, bien plus, le modèle en bois d'un palais destiné à prendre place près du Castel Nuovo. Il se rendit à Naples pour surveiller les travaux et ne rentra dans sa patrie que comblé d'honneurs et de présents. La bibliothèque Barberini possède le plan de cette construction, que les événements ne permirent pas d'achever.

Les relations du duc de Calabre avec Francesco di Giorgio Martini, le chef de l'École siennoise d'architecture, ne font pas moins d'honneur à son goût. Il occupa d'une manière durable cet artiste éminent, que se disputaient les potentats de l'Italie entière (1). Pierre Summonte ajoute que le duc attira en outre à Naples l'ingénieur florentin Antonio Fiorentino (peut-être Antonio di Giorgio, de Settignano), et « il bono e singulare Fra Jucundo da Verona », c'est-à-dire le célèbre architecte véronais.

Nous avons accordé à l'histoire de l'art napolitain une place peut-être hors de proportion avec son importance réelle : c'est que le long séjour de Charles VIII et de sa cour dans ce pays enchanteur a particulièrement familiarisé le jeune roi et la noblesse française avec les productions de la Renaissance, telles qu'elles apparaissaient à Naples; on verra plus loin quelles traces profondes celles-ci ont laissées dans leur esprit.

Résumons-nous : l'Italie méridionale, aussi bien que la Sicile, a produit au quinzième siècle quelques maîtres de talent, Silvestro dell' Aquila, le sculpteur de la châsse de saint Bernardin à Aquila, Niccolò de Bari, le sculpteur du couronnement de la châsse de saint Dominique, à Bologne, Antonello de Messine et plusieurs autres. Les aptitudes naturelles des populations ne sauraient donc être révoquées en doute : ce qui leur a manqué, c'est une culture plus régulière et plus profonde. Quand un pays a été successivement foulé aux pieds par les Barbares, les Sarrasins, les Normands, les Allemands, les Français, les Espagnols, puis de nouveau par les Français et les Espagnols, il a droit aux circonstances atténuantes : on ne l'accuse pas, on le plaint.

(1) Milanesi, *Documenti per la Storia dell' arte senese,* t. II, p. 442 et suiv., 455, 466.

LIVRE III.

CHAPITRE PREMIER.

Tableau général des lettres et des arts en France au quinzième siècle.

Quelles étaient les conditions intellectuelles de la France, comparées à celles de l'Italie, au moment où nos armées franchissaient les Alpes; par quelles voies les contemporains de Louis XI et de Charles VIII connurent-ils la civilisation nouvelle, si différente de celle du moyen âge; comment comprirent-ils la Renaissance, comment la transformèrent-ils, telles sont les questions que nous aborderons dans ce troisième livre.

Si le bien-être, le goût du luxe, la bonne humeur ou l'esprit suffisaient pour provoquer l'essor des lettres et des arts, certes notre pays n'aurait pas tardé à rivaliser avec l'Italie. Malgré les désastres de la guerre de Cent ans, les cours de Bourgogne, d'Anjou, de Bretagne, la cour royale elle-même affichaient un faste qui plus d'une fois fit pâlir celui des princes de la Pénin-

sule. Les richesses de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire n'étaient surpassées que par celles des ducs de Milan. A l'époque de la bataille de Nancy, le trésor conservé au château du Luxembourg atteignait seul le chiffre fabuleux de 450,000 écus (1); en 1489, les joyaux, tapisseries, meubles, etc., apportés par Marie de Bourgogne à Maximilien, étaient évalués à 801,000 ducats (2). Quant aux ressources du royaume, comparées à celles du duché de Milan, Louis XI s'est chargé de nous les faire connaître dans sa fière réponse à l'ambassadeur de son beau-frère Galéas-Marie Sforza, qui lui offrait un subside de 100,000 ducats comptants : « Dictes à vostre maistre que je ne veuil son argent, et que j'en lève, une foys l'an, trois foys plus que luy (3). » Avec de telles ressources on pouvait faire les choses royalement.

Cette richesse se traduisit tout d'abord par la multiplicité des charges de la cour. Le roi René avait autour de lui environ 500 personnes, nourries à ses frais : du 15 février au 31 mars 1477, la dépense de bouche pour cette petite armée s'éleva au chiffre respectable de 4,350 florins, 3 gros, 4 patacs. Nous remarquons dans le nombre un chancelier, des secrétaires, des chapelains, des médecins, les maîtres ordinaires de l'hôtel, les chambellans, les grands écuyers, les écuyers de l'écurie, les chevaucheurs et valets d'écurie, le roi d'armes, les poursuivants ou hérauts d'armes, les huissiers d'armes, les maréchaux des logis, les valets de chambre, les valets tranchants, les échansons, les panetiers, le maître queux, l'écuyer de cuisine, les fruitiers, le pourvoyeur de l'hôtel, les fourriers (4).

L'état de la maison de Charles VIII comprenait, pour l'année 1490, 318 officiers (abstraction faite des cent gentilshommes et pensionnaires de l'hôtel du roi), représentant, rien que pour les traitements, une dépense totale de 85,615 livres par an. Citons : les maîtres d'hôtel, au nombre de 21, 9 panetiers, 9 échansons, 9 valets tranchants, 20 écuyers d'écurie, 26 valets de chambre (y compris les médecins et le garde de la bibliothèque), 27 enfants d'honneur, 6 sommeillers de paneterie bouche (y compris la lavandière), 7 sommeillers d'échansonnerie bouche, 16 officiers de cuisine bouche, 10 sommeliers de paneterie commun, 13 sommeillers

(1) Commynes, liv. V, chap. VIII.
(2) *Annuaire des musées imperiaux d'Autriche*, t. I, p. XXV.
(3) Commynes, liv. V, ch. II.
(4) Lecoy de la Marche, *le Roi René*, t. I, p. 496.

d'échansonnerie commun, 30 officiers de cuisine commun, 9 officiers de fruiterie, 6 officiers de fourrerie, 4 clercs d'office, 7 huissiers de salle, 15 fourriers, 9 portiers, 6 huissiers d'armes, 2 sergents d'armes, 3 nourrices du roi, 1 maître et 7 valets de garde-robe, 8 tapissiers, 11 officiers de chapelle, etc. La maison de la reine se composait, d'autre part (années 1496-1498), de 343 personnes, représentant une dépense de 58,891 livres; enfin celle du dauphin de 95 personnes (dépense 12,812 livres), dont plusieurs cependant figuraient déjà dans la maison du roi ou de la reine (1).

Le luxe du costume, du mobilier, de la table, répondait au besoin de rendre visibles et palpables les idées de puissance ou de fortune. On n'aurait pas compris, en ces siècles profondément artistes, qu'un souverain se contentât de jouissances abstraites et affectât la simplicité. La conduite de Louis XI dut paraître une énigme à ses contemporains, et encore ce prince savait-il, à l'occasion, s'entourer d'une pompe vraiment royale, comme dans cette audience de 1461 où il parut, ayant à ses côtés le frère du roi d'Angleterre, les ducs d'Orléans, de Berry, d'Alençon, les ambassadeurs de Venise, de Milan, de Rimini, le cardinal d'Arras, l'évêque de Marseille, et une foule d'autres personnages illustres.

Ne nous plaignons pas de pareilles préoccupations : c'est à elles que l'art d'autrefois doit d'avoir été si robuste et si coloré : il plongeait par mille racines dans les croyances, les mœurs, les joies et les tristesses, les succès et les revers du temps. Comparé à cette plante superbe, se développant sans effort dans le milieu le plus propice, notre art moderne ne ressemble-t-il point parfois à un produit de serre chaude!

En parcourant les inventaires du temps, depuis ceux de la comtesse de Montpensier (1474) et de la reine Charlotte de Savoie, épouse de Louis XI (1483), jusqu'à celui de maître Pierre Cardonnel, chanoine de Notre-Dame (1438), on ne peut que s'extasier sur la richesse du linge, des habillements, des bijoux, des meubles. Renonçant à décrire la garde-robe et les écrins des deux princesses, leurs bahuts chargés de pièces d'orfèvrerie, leurs bibliothèques garnies de bons et beaux livres, nous nous bornerons à signaler les nombreux manteaux, houppelandes, chaperons, pourpoints, chasubles,

(1) Godefroy, *Histoire de Charles VIII;* Paris, 1684, p. 609-611, 704-705, 706-709. — M. Clément (*Jacques Cœur et Charles VII*, éd. de 1866, p. LXIII) évalue la livre ou franc de 20 sous, au temps de Charles VII, à 40 francs de notre monnaie. La valeur de l'écu (voy. ci-dessus, p. 49) variait entre 22 et 30 sous.

chapes, surplis, rochets, aumuces de maître Pierre, les uns « fourrés de putois, de gorges de martre et de renards », ou de « menuvair », les autres en « baudequin de couleur cendrée à orfrais d'or de Luques », en drap vermeil, en drap violet, etc., etc. La chapelle renfermait vingt-sept volumes, traitant la plupart de théologie et de médecine — on remarquera dans le nombre un volume contenant des vers d'Ovide; — le reste de « l'hôtel » n'était pas moins brillamment garni (1).

Le luxe des costumes de guerre a été célébré assez souvent pour qu'il soit inutile d'y revenir ici. Il nous suffira de placer sous les yeux du lecteur la description de l'uniforme que portait, lors de l'entrée de Charles VIII à Florence, la « bande des arbalestriers ». Les vers du *Vergier d'honneur* sont bien mauvais, mais ils ont du moins l'avantage de la précision :

Tous acoustrez en chausse et en pourpoint
D'une parure et des couleurs royalles.
. . . .
A son costé chascun sa courte dague,
De fin drap d'or chaulses escartelées,
La chayne au col et au bonnet la bague,
Les grans perruques jusqu'au dos avallées,
Neyves (*sic*) plumes de paillettes fueillées
Et sur leurs bras grans devises de perles,
A beaulx oyseaulx comme pigons (*sic*) et merles
D'orphaverie a roleaux enlacez,
Et aultres choses singulières et belles
Sur leurs personnes ilz portoient assez.

L'édit somptuaire du 17 décembre 1485 avait pour but de mettre un frein « aux grands frais et dépenses que plusieurs font en habillement trop pompeux et trop somptueux, non convenables à leur état ». Mais il ne pouvait être efficace qu'à la condition que la cour donnât l'exemple de la simplicité, et nous venons de voir, par la description de l'uniforme des arbalétriers, que le vent ne soufflait pas précisément de ce côté.

Comparées aux modes italiennes, les nôtres avaient quelque chose de lourd, de vulgaire et d'extravagant (voy. ci-dessus, page 65). Ce n'set pas sans raison que M. Renan, dans son discours sur l'état des arts pendant le quatorzième siècle, leur attribue une influence néfaste sur la direction générale

(1) Tuetey, *Inventaire des biens de Charlotte de Savoie;* Paris 1865; — Douet d'Arcq, *Inventaire après décès des biens meubles de maître Pierre Cardonnel;* Paris 1880; — de Boilisle, *Inventaire de la comtesse de Montpensier;* Paris, 1880.

du goût. « On a dit avec justesse, écrit-il, que ce fut Isabeau qui fonda en France l'empire de la mode, c'est-à-dire de cette versatilité étrange que les époques vraiment douées du sentiment du beau ont ignorée. Ses innovations en ce genre furent malheureuses. Le beau costume du temps de Charles V fut altéré pour faire place à des formes extravagantes et sans grâce. La manie des accoutrements bizarres devint générale et fut une des principales causes qui retinrent, durant le quinzième siècle, la peinture et la sculpture dans une insupportable vulgarité. Le costume de « folie » devint celui de toute la cour. Les houppelandes se couvrirent d'orfèvrerie branlante et de grelots; telle robe du roi, dont la description nous a été conservée, était ornée d'hirondelles d'orfèvrerie, tenant dans leur bec un bassin d'or, etc. Il y avait quatorze cents de ces bassins suspendus aux diverses pièces du costume. C'est en voyant la direction du goût public livrée à des souverains d'un goût aussi abaissé et d'une intelligence aussi médiocre, qu'on ne s'étonne point que la France ait manqué, vers l'époque où nous sommes arrivés, à sa destinée dans le domaine de l'art, et perdu en ce genre la supériorité qu'elle avait eue aux siècles précédents (1). »

La magnificence déployée dans les cérémonies et les fêtes de toute nature était à l'avenant. Le baptême du Dauphin, l'entrée d'Anne de Bretagne à Bourges, ou à Lyon, les obsèques de Charles VIII, fournissaient aux souverains l'occasion de faire montre de leur richesse, aux villes celle de protester de leur fidélité, de leur loyalisme (2). Il n'y avait guère de solennité qui ne fût accompagnée de « quelques beaux mystères, moralités, ystoires et autres joyeusetés, joyeuses, plaisans et honnestes, le tout revenant à l'amour, exaltation, gré et plaisir du roy et des seigneurs de son rang et lignage (3) ». Le ban et l'arrière-ban des artistes et des artisans était mis en mouvement par la moindre entrée princière : il faudrait la palette d'un Froissart pour peindre cette profusion de dais en velours ou en brocart, de chars historiés, de bannières, d'écussons, de tapisseries, les uns se déroulant avec le cortège, les autres recouvrant les façades des maisons.

L'installation des grands services publics, l'aménagement des établissements hospitaliers, et certains travaux d'édilité, s'ils n'égalaient pas ceux de

(1) *Histoire littéraire de la France au quatorzième siècle;* 2[e] édit., t. II, p. 183-184.

(2) Godefroy, p. 627-628, 745-757. — *Archives de l'Art français;* 1861, p. 244-246. — *Ordonnance faicte pour les funérailles célébrées à Paris ... du bon roy Charles huytiesme* (réimprimée par M. A. Franklin; Paris, 1874; ces funérailles coûtèrent 45,000 francs, monnaie du temps).

(3) Charvet, *Jehan Perréal,* p. 12.

l'Italie, témoignaient du moins de la prospérité générale et d'un sérieux besoin d'organisation. Lorsque les ambassadeurs florentins visitèrent Paris, en 1461, ils admirèrent sans réserve l'Hôtel-Dieu, le Palais de justice, les ponts, les prisons, les palais du roi, du duc de Berry et du duc de Bourbon, le château de Vincennes, etc. (1). Guillebert de Metz et Antoine Astezan ne témoignent pas moins d'enthousiasme (2).

Abordons-nous la littérature, la science, les formes supérieures de l'art, nous trouvons, à côté de la même bonne volonté et des mêmes sacrifices, un manque frappant de direction et de parti pris. Les humanistes italiens, depuis Pétrarque et Boccace (3) jusqu'à Balthazar Castiglione (4), se sont montrés d'une sévérité excessive pour notre aristocratie comme pour nos corps savants : quand un pays compte des princes aussi lettrés que Charles V, le duc de Berry (5), le roi René, Charles d'Orléans, des érudits ou des écrivains tels que Pierre d'Ailly, Jean de Montreuil, Gerson, Nicolas Oresme, Nicolas de Clémanges, des universités aussi fortement organisées et aussi fréquentées que celle de Paris (6), on ne saurait lui reprocher de ne point faire cas des travaux de l'intelligence. La vérité est que l'on ne se rendait pas suffisamment compte, de ce côté-ci des Alpes, de l'importance des découvertes nouvelles et que l'on s'associa trop tardivement à un mouvement qui, à ce moment, avait non seulement transformé l'Italie, mais encore

(1) *Archivio storico italiano*, 1865, t. I, p. 32-36.

(2) *Description de la ville de Paris*, composée en 1434 (Paris, 1855, p. 49 et suiv.). Sur la description (en latin) de Paris, par Antoine Astezan d'Ast (cet auteur, né en 1412, vivait encore en 1461) ; voy. *le Magasin encyclopédique* de Millin, 8e année, t. I, p. 204-207, et *le Cabinet des Manuscrits*, de M. Delisle, t. I, p. 112.

(3) *Histoire littéraire de la France au quatorzième siècle*, 2e édit., t. I, p. 203, 223.

(4) Taine, *Philosophie de l'Art en Italie*, p. 23, 30.

(5) Lors de la mort du duc de Berry, sa « librairie » comprenait 297 ouvrages, correspondant à un nombre de volumes bien supérieur. — La « librairie » de Dunois se composait, en 1468, de 51 ouvrages, non compris quelques cahiers détachés et registres. On remarque dans le nombre un Tite-Live, un Boccace, un Valère Maxime (L. Delisle, *le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, t. III, p. 170-195). Le cardinal la Balue lui-même, qui ne passait cependant pas pour un Mécène, possédait une collection de 86 manuscrits, qui furent confisqués par Louis XI (*Ibid.*, t. I, p. 79-83). Dans sa prison, il consacrait de longues heures à l'étude (Gautier, *Histoire du donjon de Loches*; Châteauroux, 1881, p. 88).

(6) En 1461, les ambassadeurs florentins estimaient à 18,000 le nombre des « scholari » de Paris, non compris les étudiants en droit civil (*Archivio st. italiano*, 1865, t. I, p. 32). En 1458, vingt-quatre libraires étaient attachés à cet établissement colossal (Jourdain, *Index chronologicus ... ad historiam universitatis Parisiensis*; Paris, 1862, p. 304).

gagné plusieurs contrées voisines, telles que la Hongrie, sous les auspices de l'immortel Mathias Corvin.

Dans la philosophie, dans les sciences positives, dans l'érudition, on ne saurait trop déplorer cette indifférence, cette hostilité. M. Gebhart a démontré, par les arguments les plus solides, que si la direction de la Renaissance a échappé à la France, si notre pays, après s'être placé pendant le treizième siècle à la tête de la civilisation, s'est laissé distancer, au quinzième, par l'Italie, cet échec tient en grande partie à son amour pour les vieilles méthodes de la scolastique (1).



Portrait de Mathias Corvin. D'après une médaille.

Il semblerait que la poésie nationale ait moins perdu à cette ignorance des modèles classiques, et qu'elle ait échappé, grâce à elle, à la manie imitative, véritable fléau de la poésie italienne contemporaine. Assurément, pendant le quinzième siècle, le latin n'a pas pesé d'un poids aussi lourd sur le français que sur l'italien. Mais nos poètes y ont-ils gagné en originalité? Si Charles d'Orléans, en fait de divinités olympiques, ne connaît que les « excellens et puissans en noblesse Dieu Cupido et Vénus, la déesse », il ne sacrifie que trop, d'un autre côté, aux fastidieuses allégories du *Roman de la Rose :* les noms du secrétaire Bonne-Foy, de Dangier, de Plaisance, de Confort, de Bel-Accueil, reviennent sans cesse sous sa

(1) *Les Origines de la Renaissance en Italie,* p. 1-50.

plume. Mythologie pour mythologie, j'aime mieux celle des Grecs que celle de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung.

Villon, esprit plus libre, montre aussi une connaissance plus grande du monde antique : il invoque

... Flora, la belle Romaine,
Archipiada, ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine.

et cite Caton, « la saige Cassandre », la « belle Écho », la « digne Judith », la « caste Lucresse », la « noble Dido », et un vers de Virgile (1). Mais la pensée comme la forme n'en restent pas moins bien françaises et bien vivantes.

Deux biographes de Commynes nous affirment que leur héros ne savait ni grec ni latin (2). Il faut en féliciter notre grand prosateur, notre profond historien, si c'est à cette circonstance qu'il doit sa langue concise, ferme et spirituelle, souvent digne de se mesurer avec celle de Machiavel.

En thèse générale, l'élément comique, si prononcé dans notre littérature du quinzième siècle (que l'on se rappelle la vogue des *Cent Nouvelles nouvelles,* des *Quinze Joyes de mariage,* de *l'Évangile des Quenouilles,* de *l'Avocat Pathelin*), formait le plus sérieux obstacle aux progrès de l'influence classique. La prépondérance de l'École flamande-bourguignonne, favorisée par la munificence de Philippe le Bon et de sa famille, ne pouvait que développer ces tendances : un critique a dit d'elle, avec raison, qu'elle était à l'École de la Seine et de la Touraine ce que le style asiatique était à l'atticisme (3).

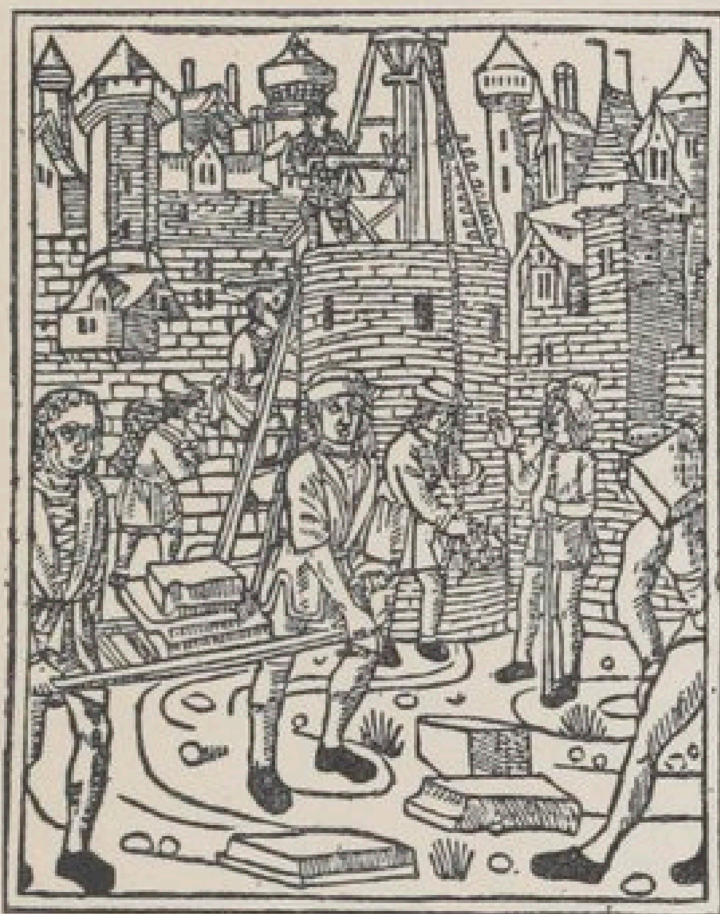
L'art français du quinzième siècle offre les mêmes contradictions et les mêmes causes d'infériorité que la science, la poésie ou la philosophie. On comptait en France un aussi grand nombre d'artistes qu'en Italie, — j'entends d'hommes exerçant les professions d'architecte, de sculpteur, de peintre, d'orfèvre, — et l'art tenait dans la vie publique comme dans la vie privée une place aussi considérable que de l'autre côté des monts. Ici comme

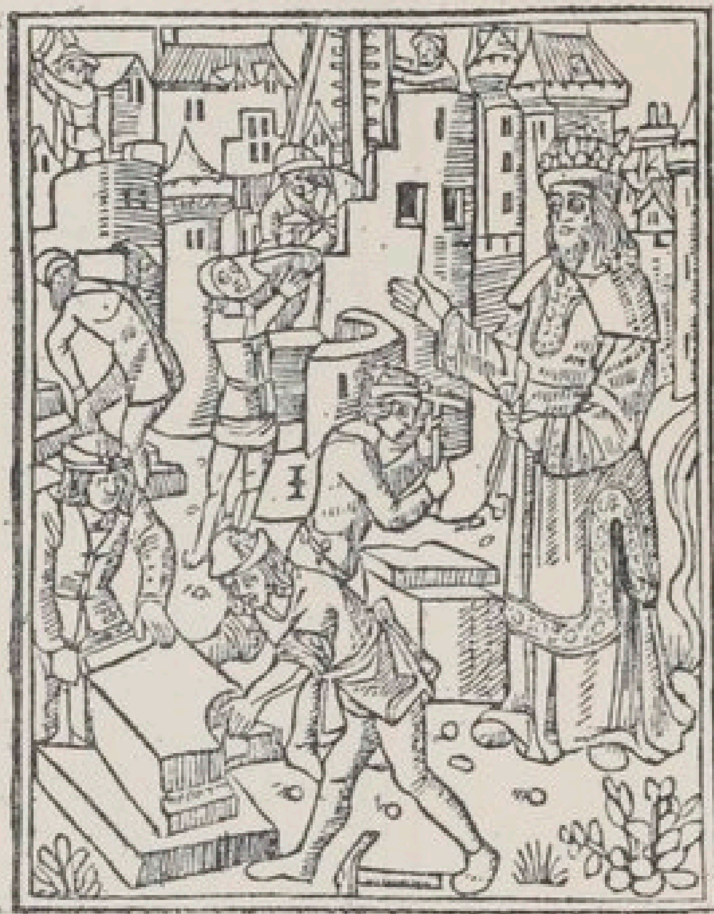
(1) *Œuvres complètes* (*Bibliothèque elzévirienne*), p. 62, 214, 215. Cf. p. 227, 229, 230, 231.

(2) Mlle Dupont et après elle M. Fierville (*Documents inédits sur Philippe de Commynes;* Paris, 1881, p. 92).

(3) Aubertin, *Histoire de la langue et de la littérature françaises au moyen âge*, nouv. édit., t. II, p. 138.

là, les cérémonies religieuses, les tournois, les fêtes de toute sorte, la décoration des églises, des palais, des habitations particulières, le costume et la parure comportaient un égal déploiement de matières rares ou précieuses, un égal souci de la perfection technique. Mais nos artistes se contentaient d'un idéal plus accessible; en outre, en continuant de s'attacher à un style qui avait fait son temps, ils neutralisaient leur science et leur talent. Sur plusieurs milliers de noms que nous avons recueillis pour le quinzième siècle,





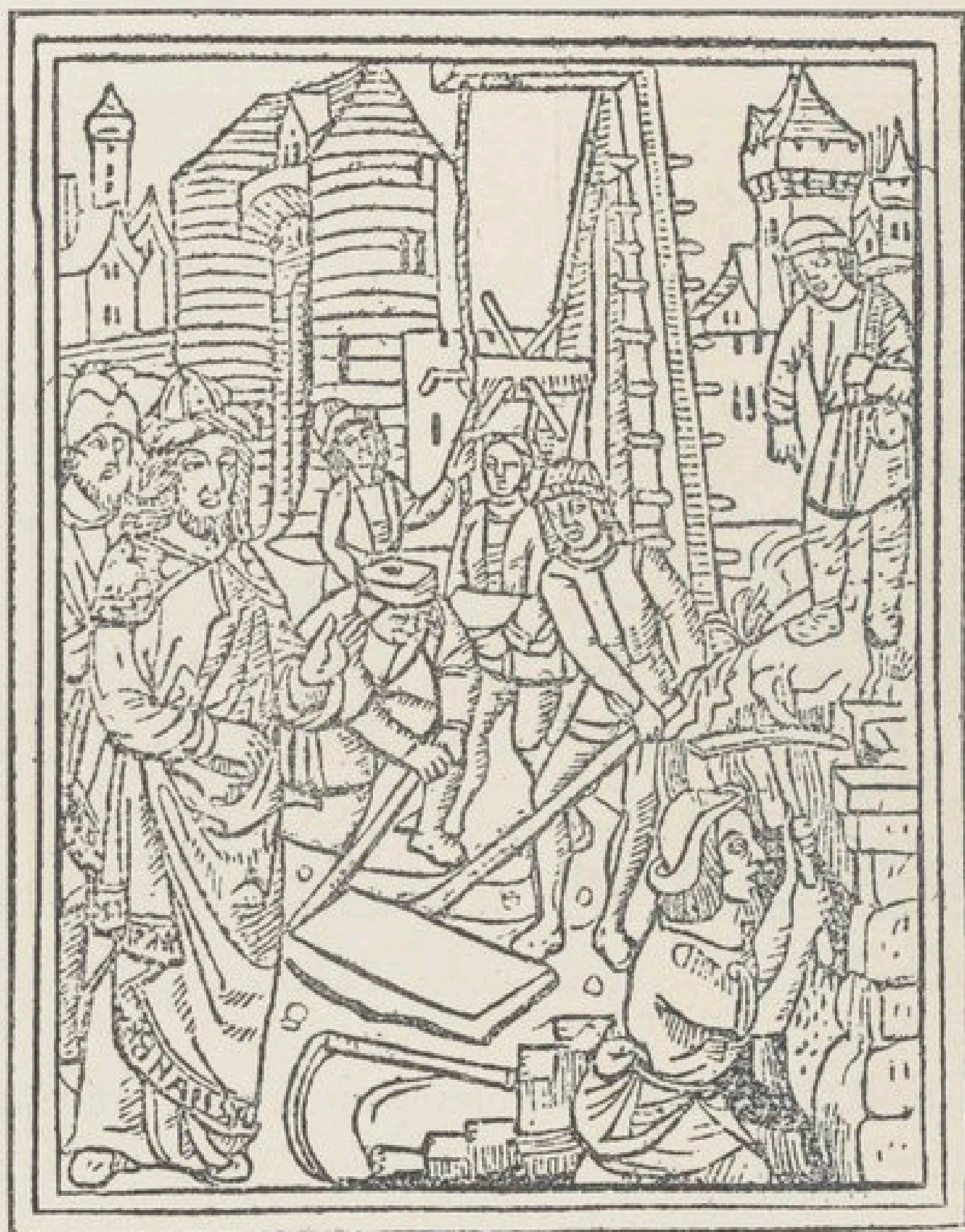
Maçons et tailleurs de pierres français. D'après *la Mer des Hystoires* (Paris, 1488).

combien en est-il dont nous ne soyons pas réduit à dire, avec Horace

Omnes illacrymabiles
Urgentur, ignotique longa
Nocte!

L'histoire de notre art national, et notamment de la peinture, pendant le siècle qui a précédé les expéditions en Italie, se divise en deux périodes bien distinctes : l'une contemporaine de la guerre de Cent ans, l'autre postérieure. La comparaison de ces deux périodes nous révèle un phénomène singulier : de même que dans certaines maladies la fièvre surexcite les forces du malade et que l'affaissement ne se fait sentir que du jour où commence la convalescence, de même l'art français montre une vitalité extraordinaire au milieu des épreuves les plus cruelles, et ne décline qu'après la pacification générale. Le règne si troublé de Charles VI et la première partie du règne

de Charles VII sont ceux qui ont vu éclore le plus de chefs-d'œuvre : à partir de la seconde moitié du siècle, notre École, jusque-là profondément indépendante et originale, subit l'ascendant de l'École flamande, d'une part, de l'École italienne, de l'autre; en même temps les rangs des artistes véritablement créateurs s'éclaircissent de jour en jour. Il en est de même de nos amateurs : la collection du duc de Berry, la plus importante sans compa-

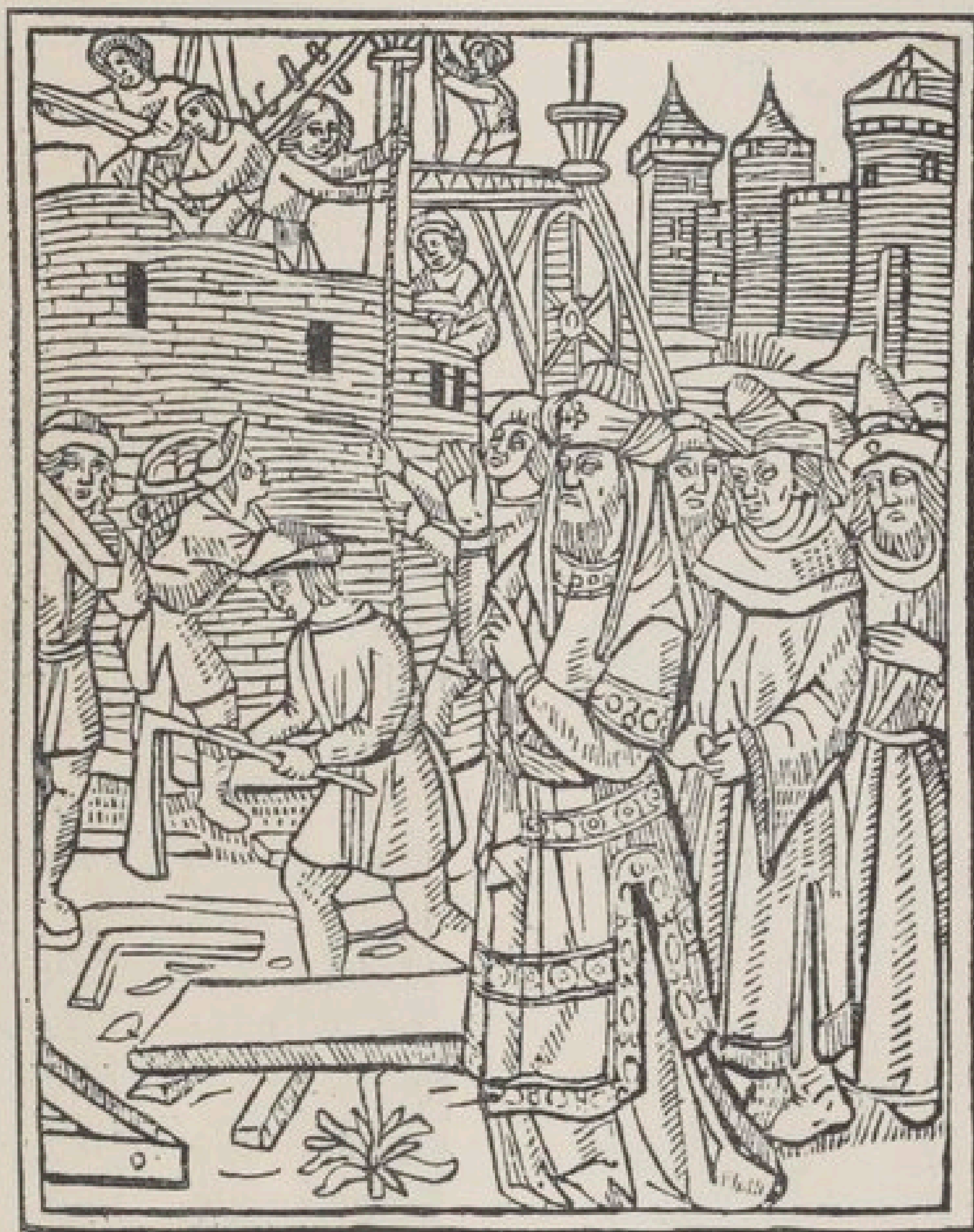


Maçons et tailleurs de pierres français. D'après *la Mer des Hystoires.*

raison que la France ait possédée pendant le quinzième siècle, est antérieure à l'année 1416, date de la mort de ce prince; celle des ducs de Bourgogne diminua bien plus qu'elle n'augmenta sous le règne de Charles le Téméraire (1467-1477); il n'est pas jusqu'au bizarre musée (1) formé par « maistre Jaques Duchié, en la rue des Prouvelles », à Paris (instruments de musique, armes, tableaux, « escriptures d'enseignemens », etc.), qui n'ait pris naissance pendant cette période si troublée et si féconde.

(1) Voy., sur cette collection, Guillebert de Metz, p. 67-69, et Bonnaffé, *les Collectionneurs de l'ancienne France;* Paris, 1873, p. 11-12.

Vis-à-vis de la littérature, un simple rapprochement de dates suffit également pour montrer combien de noms célèbres compte la première partie du quinzième siècle comparée à la seconde : Jean de Montreuil (1) meurt en 1428, Pierre d'Ailly en 1420, Gerson en 1429, Nicolas de Clémanges vers 1435. Que sont auprès d'eux leurs successeurs, les Alain Chartier, les Robert Gaguin, les Martial d'Auvergne!



Maçons et tailleurs de pierres français. D'après *la Mer des Hystoires.*

Un coup d'œil sur le catalogue des livres publiés en français dans la seconde moitié du quinzième siècle nous fera connaître, mieux que toute analyse littéraire, les préoccupations des contemporains de Louis XI et de Charles VIII. Ce qui y domine, ce sont, d'une part les récits, tels que la *Légende dorée* ou la *Mer des Hystoires,* les recueils de nouvelles, les romans de chevalerie, de l'autre des traités de morale, sous une forme plus ou moins allégorique, plus ou moins satirique (2), des *Débats*, des *Dia-*

(1) M. Voigt a consacré à ce précurseur de notre Renaissance, à ce disciple ou ami de Pétrarque, de Salutato, de Bruni, de Niccolò Niccoli, une notice du plus haut intérêt (t. II, p. 347-352).
(2) Voy. Lenient, *la Satire en France au moyen âge,* p. 267 et suiv.

logues, des *Dicts,* des *Doctrinaux,* des *Miroirs,* à n'en pas finir, la *Danse macabre* (huit éditions en quinze ans), les *Quinze Joyes de mariage.* De loin en loin on voit paraître une traduction de quelque auteur classique, Salluste, César, Tite-Live, Quinte-Curce, Suétone, Valère-Maxime,



Statuettes de Pleureurs. Par Sluter. Tombeau de Philippe le Hardi. Musée de Dijon.

Josèphe, Végèce, Térence, Cicéron (*de Officiis*), Sénèque, Boèce, Ésope, Aristote, Virgile, Ovide, Lucain. Mais c'est à l'antiquité fabuleuse, non à la civilisation grecque et latine, remise en lumière par les humanistes italiens, que vont les préférences du public. *La Destruction de Troye la Grande par personnages,* de Jacques Millet, *le Recueil des histoires de Troyes* de Lefèvre, comptent chacun une demi-douzaine d'éditions en

quinze ans; leur vogue n'est égalée que par celle des *Faits merveilleux de Virgille,* du *Roman de Jason et Médée,* des *Merveilles de Rome.* Parmi les écrits des humanistes, sait-on quels sont ceux que l'on s'attache à traduire? *la Patience de Griseldis,* de Pétrarque, *l'Hystoire de Eurialus*

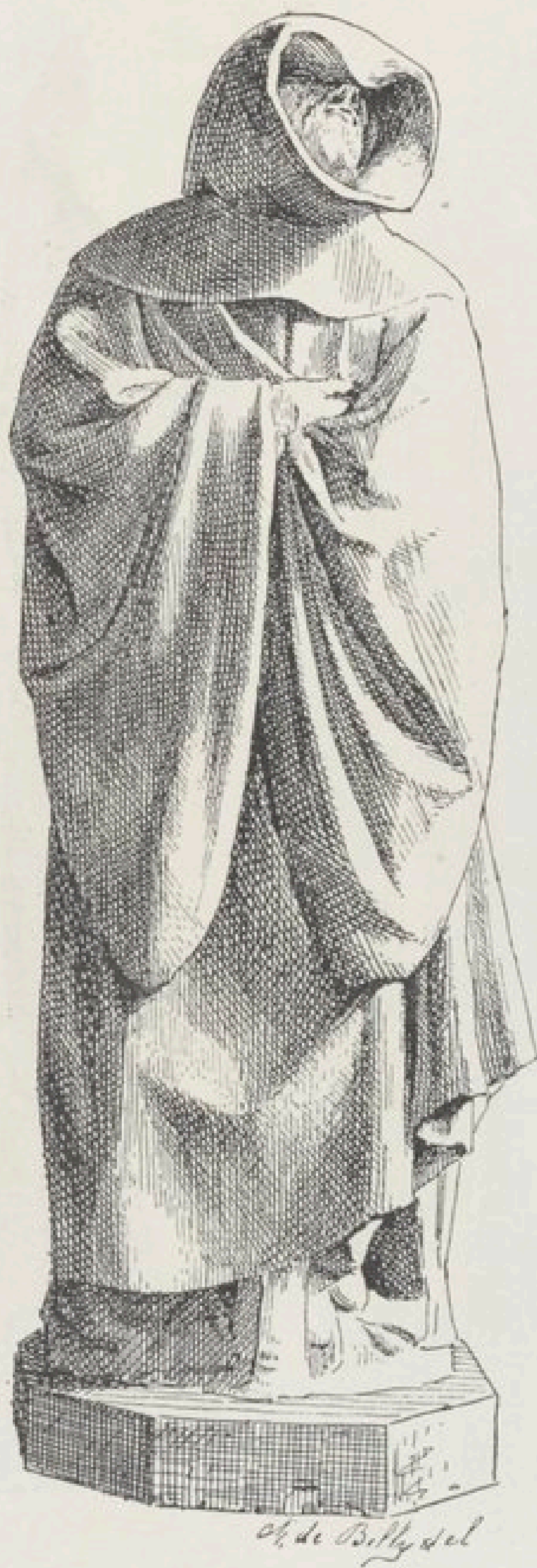


Statuettes de Pleureurs. Par Sluter. Tombeau de Philippe le Hardi. Musée de Dijon.

et Lucresse, d'Æneas Sylvius Piccolomini, *les Facéties* du Pogge, *les Apologues et Fables* de Valla. Seul, Boccace a le privilège de se présenter au public français sous son jour véritable. A côté de son *Décaméron,* on traduit *le Livre de la louenge et vertu des nobles et clères dames, des Cas et Ruines des nobles hommes et femmes, de la Généalogie des dieux* (1).

(1) Nous empruntons les éléments de cette statistique à *la France littéraire au quinzième siècle,* de M. Gustave Brunet; Paris, 1865.

La sculpture est celui des arts dans lequel la supériorité de la génération contemporaine de Charles VI éclate avec le plus de force. Un étranger, un Hollandais, Claes ou Claux (Nicolas) Sluter, vient fonder notre École de Dijon, la rivale, à bien des égards, des Écoles d'Italie. Fixé en Bourgogne



Statuette de Pleureur. Musée de Dijon.

vers 1384, au service de Philippe le Hardi, Sluter débuta, selon toute vraisemblance, par la décoration du portail de la Chartreuse : les statues du duc Philippe, de la duchesse Marguerite de Flandre, sa femme, et des saints leurs protecteurs, sont d'un réalisme saisissant. A cet ouvrage considérable, terminé en 1393, succédèrent le Puits de Moïse (1396-1402), avec ses statues de prophètes si pleines de caractère et de vie, malgré leurs pro-



Portraits de Jean Juvénal des Ursins et de sa famille. Peinture française de la première moitié du quinzième siècle. Musée du Louvre.

portions trapues, le *Crucifiement* (1404), tous deux également à la Chartreuse, enfin le tombeau de Philippe le Hardi, dont les quarante statuettes sont des merveilles d'expression et de pathétique. Le contrat pour ce dernier ouvrage fut signé en 1404; sept années plus tard, en 1411, le grand artiste finit ses jours dans cette Chartreuse qui lui devait ses principaux chefs-d'œuvre (1).

L'École dijonnaise de sculpture, en partie composée d'artistes étrangers, Claux de Vouzonne, le neveu de Sluter, Nicolas van de Werve et autres Flamands, soutint quelque temps la réputation de son fondateur. Vers 1445 encore, Michel Colombe se crut obligé de demander des leçons à Claux de Vouzonne et à son collègue Anthoniet, « souverains tailleurs d'ymaiges ». Mais le dernier biographe du maître, M. Palustre, affirme avec raison que ces continuateurs médiocres du grand Sluter ne sont pour rien dans les progrès réalisés par leur jeune disciple (2).

Dans la peinture, un contemporain de Charles VI nous a donné le chef-d'œuvre qui s'appelle les *Grandes Heures du duc de Berry*, le joyau de la bibliothèque de Chantilly (3). Il n'y a plus rien de médiéval dans ces *Douze Mois*, où les plus rares facultés d'observation s'unissent à une distinction de pensée et de forme exempte de tout artifice : types, attitudes, expressions, tout témoigne à la fois d'une connaissance approfondie de la nature et d'une entière liberté de style. Ces oiseaux qui viennent becqueter le grain que jette le semeur, ces chiens se ruant sur le sanglier blessé, ces faucheurs levant en cadence leurs faux, ces paysannes, sœurs aînées de celles de Millet et de Breton, réunissant le foin en tas, sont des merveilles de réalisme, j'entends d'un réalisme loyal et fécond! Et quelle vérité dans ces paysages des bords de la Seine, dans ces prairies bordées de saules, dans ces résidences princières! Si nous ne craignions de toucher à une gloire aussi haute que celle des van Eyck, nous dirions que l'enlumineur du duc de Berry (Pol de Limbourg?) est un de leurs précurseurs.

L'auteur des *Douze Mois*, placés en tête des *Grandes Heures*, nous frappe avant tout par sa parfaite sincérité : si les figures sont élancées et les mouve-

(1) L'œuvre de Sluter a été étudié et décrit par M. Alfred Michiels (*l'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France*; Paris, 1877, p. 6-34). On trouvera des gravures du Puits de Moïse dans *l'Art*, 1884, t. II, p. 87-95.

(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. I, p. 408.

(3) M. Léopold Delisle a consacré une étude approfondie aux livres d'heures du duc de Berry, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livraisons de février, avril et mai 1884. Voy. plus loin, ch. III.



Héliog. Dujardin.

LE LOUVRE SOUS CHARLES V.
Miniature des Grandes Heures du duc de Berry.
(Bibliothèque de Mgr le duc d'Aumale.)

prophètes trapues, le *Crucifiement* (1404), tous deux également à la Chartreuse, enfin le tombeau de Philippe le Hardi, dont les quarante statuettes sont des merveilles d'expression et de pathétique. Le contrat pour ce dernier ouvrage fut signé en 1404; sept années plus tard, en 1411, le grand artiste finit ses jours dans cette Chartreuse qui lui devait ses principaux chefs-d'œuvre (1).

L'École dijonnaise de sculpture, en partie composée d'artistes étrangers, Claux de Vousonne, le neveu de Sluter, Nicolas van de Werve et autres Flamands, soutint quelque temps la réputation de son fondateur. Vers 1445 encore, Michel Colombe se crut obligé de demander des leçons à Claux de Vousonne et à son collègue Anthoniet, « souverains tailleurs d'ymaiges ». Mais le dernier biographe du maître, M. Palustre, affirme avec raison que ces continuateurs médiocres du grand Sluter ne sont pour rien dans les progrès réalisés par leur jeune disciple (2).

Dans la peinture, un contemporain de Charles VI nous a donné le chef-d'œuvre qui s'appelle les *Grandes Heures du duc de Berry*, le joyau de la bibliothèque de Chantilly (3). Il n'y a plus rien de médiéval dans ces *Douze Mois*, où les plus rares facultés d'observation s'unissent à une distinction de pensée et de forme exempte de tout artifice : types, attitudes, expressions, tout témoigne à la fois d'une connaissance approfondie de la nature et d'une entière liberté de style. Ces oiseaux qui viennent becqueter le grain que jette le semeur, ces chiens se ruant sur le sanglier blessé, ces faucheurs levant en cadence leurs faux, ces paysannes, sœurs aînées de celles de Millet et de Breton, réunissant le foin en tas, sont des merveilles de réalisme, j'entends d'un réalisme loyal et fécond! Et quelle vérité dans ces paysages des bords de la Seine, dans ces prairies bordées de saules, dans ces résidences princières! Si nous ne craignions de toucher à une gloire aussi haute que celle des van Eyck, nous dirions que l'enlumineur du duc de Berry (Pol de Limbourg?) est un de leurs précurseurs.

L'auteur des *Douze Mois*, placés en tête des *Grandes Heures*, nous frappe avant tout par sa parfaite sincérité : si les figures sont élancées et les mouve-

(1) L'œuvre de Sluter a été étudié et décrit par M. Alfred Michiels (*l'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France*; Paris, 1877, p. 6-34). On trouvera des gravures du Puits de Moïse dans *l'Art*, 1884, t. II, p. 87-95.

(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. I, p. 408.

(3) M. Léopold Delisle a consacré une étude approfondie aux livres d'heures du duc de Berry, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livraisons de février, avril et mai 1884. Voy. plus loin, ch. III.



Héliog. Dujardin.

LE LOUVRE SOUS CHARLES V.
Miniature des Grandes Heures du duc de Berry.
(Bibliotheque de Mgr le duc d'Aumale.)



La Dame à la licorne. Tapisserie française du quinzième siècle. Musée de Cluny.

ments pleins d'aisance, on ne remarque par contre nul effort pour flatter, pour ennoblir. Ce sont nos types nationaux mêmes que l'artiste s'est appliqué à reproduire; il n'a pas eu besoin du secours des anciens ou de l'Italie pour créer des tableaux de genre qui défient la critique la plus sévère.

Les manifestations de cette École qui traduit si bien les facultés maîtresses du génie français, le naturel, la sobriété, la distinction, deviennent de plus en plus rares dans le courant du quinzième siècle. Jehan Foucquet lui-même sacrifie tantôt aux Flamands, tantôt aux Italiens. C'est surtout dans les branches accessoires de la peinture, la miniature, la tapisserie, la peinture sur verre, que nous en trouvons de loin en loin quelque écho. Je citerai à ce sujet les tapisseries aussi belles que mystérieuses de Boussac, récemment acquises par le Musée de Cluny. Cette suite, composée de six pièces, et connue sous le nom de la *Dame à la licorne,* porte les armes, devises et attributs de la maison de Le Viste, dans la Creuse; elle semble avoir été exécutée à Aubusson dans la seconde moitié du quinzième siècle (1). Nos gravures feront apprécier la noblesse de la conception, l'élégance des figures, si éloignées de la lourdeur flamande.

Le caractère et les goûts de Louis XI n'étaient point faits pour inspirer le poète, l'artiste; ils n'ont pas été étrangers à la stagnation intellectuelle de notre pays à une époque où les nations voisines développaient une incomparable vitalité. Le narrateur caustique, l'administrateur sagace et ardent, le politique profond, s'il ne refusait pas aux littérateurs ou aux artistes, de temps en temps, des marques de libéralité (2), n'accordait à leurs produc-

(1) Voy. le catalogue de M. du Sommerard, nos 10346-10351.

(2) Vasari rapporte que les Vénitiens, sur les instances de Louis XI, lui envoyèrent un tableau de Giovanni Bellini (non Gentile Bellini, comme on l'a écrit) représentant le *Christ mort* (éd. Milanesi, t. III, p. 63. Cf. *Archives de l'art français*, t. I, p. 96). Mais le biographe n'aurait-il pas imprimé Louis XII au lieu de Louis XI? Ce qui nous autorise à le croire, c'est que le tableau de Jean Bellin, que la Seigneurie de Venise donna l'ordre de substituer au précédent, sur l'autel de S. Francesco della Vigna, portait la date de 1507. On aurait donc attendu un quart de siècle (Louis XI était mort en 1483) avant de procéder à cette substitution.

En 1468, Louis XI ayant beaucoup admiré dans la cathédrale de Noyon un vieux tableau représentant le *Couronnement de Charlemagne,* en demanda une copie aux chanoines, qui s'empressèrent de la faire exécuter (Vitet, *Notre-Dame de Noyon*, p. 215). Mais l'intérêt d'art n'était probablement pour rien dans cette demande, qu'il faut attribuer exclusivement au culte, bien connu, de Louis XI pour Charlemagne.

« Louis XI, dit M. L. Delisle, ne prit jamais grand souci de ses livres; il est même assez douteux qu'il ait possédé une véritable bibliothèque. » (*Le Cabinet des Manuscrits*, t. I, p. 74.)



La Dame à la licorne. Tapisserie française du quinzième siècle. Musée de Cluny.

tions qu'une attention distraite. L'antagonisme entre les idées du monde classique et celles du moyen âge, les luttes de l'École florentine avec l'École flamande et les autres problèmes analogues ne l'avaient certainement jamais préoccupé pendant les longues veillées de Plessis-les-Tours. Plus d'une fois, ses alliés d'Italie lui avaient envoyé, qui un tableau de maître, qui une belle pièce d'orfèvrerie; mais la vue de ces ouvrages ne produisait sur lui aucune impression durable. C'est avec cette indifférence qu'il dut accueillir le peintre milanais Zanetto, que Galéas-Marie Sforza avait dépêché auprès de lui pour faire le portrait de sa future, Bonne de Savoie, la belle-sœur du roi (1).

Le monarque français était-il amené, par les scrupules de sa conscience ou les exigences de sa politique, à sortir de ses habitudes parcimonieuses, c'était par la richesse de la matière première, plutôt que par la distinction du goût, qu'il cherchait à éblouir. En 1470, on exposa dans la basilique de Latran le calice qu'il avait envoyé à ce vénérable sanctuaire : Infessura, témoin oculaire, en admire la somptuosité; il était, dit-il, en or, couvert de pierres précieuses; on en fixait la valeur à 3,000 ducats (2). De la main-d'œuvre, pas un mot. Ce fut comme banquier aussi, non comme Mécène, que Louis XI intervint dans la restauration de la chapelle Sainte-Pétronille, « la cappella del Re di Francia, » à Saint-Pierre de Rome. Il fournit tout l'argent que l'on voulut, laissant les chanoines libres de le dépenser à leur gré. Quelle différence avec les Médicis! ceux-ci ne manquaient jamais de diriger et de surveiller de près, en pareille circonstance, la marche des travaux, envoyant des plans, désignant les artistes (3).

A l'occasion, cependant, le roi savait mettre une extrême précision dans les instructions qu'il donnait aux artistes. Commandait-il son portrait, il tenait à faire garantir la ressemblance, comme le bourgeois moderne. On en jugera par cette note jointe à un dessin adressé à un de ses peintres : « Mestre Colin d'Amiens, il faut que vous faciez la pourtraiture du roy nos-

(1) De Laborde, *la Renaissance*, t. I, p. 65; — Caffi, *Creditori della duchessa Bianca Maria Visconti;* Milan, 1876, p. 7. — Delisle, le *Cabinet des Manuscrits*, t. I, p. 76.

(2) Muratori, *R. I. S.*, t. III, 2e partie, p. 1142. Cf. l'article de M. de Boislisle dans le *Bulletin du Comité des travaux historiques; section d'Histoire et de Philologie;* 1884, p. 82, 83.

(3) Sur les fondations et dons de Louis XI, on peut consulter : de Laborde, *la Renaissance*, t. I, p. 57 et suiv.; Desjardins, *la Cathédrale de Beauvais*, p. 34; Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, p. 71; Gomard, *Histoire de l'église de Saint-Quentin*, t. I, p. 34; Jules Helbig, *Une œuvre de Gérard Loyet;* Lille, 1883, p. 2, etc.

tre sire : c'est assavoir qui soit à genoux sur ung carreaul comme icy dessoubs et son chien costé luy, son chappeaul entre ses mains jointes, son espée à son costé, son cornet pendant à ses espaules par d'arrière, monstrant les deux botz. Oultre plus fault des brodequins, non point des ouseaulx, le plus honneste que fere ce porra; habillé comme ung chasseur, a tout le plus beau visaige que pourrés fere et jeune et plain, le netz longuet et ung petit hault, comme savez et ne le fectes point chauve. Le netz aquillon, les cheveux plus longs derrière, le collet plus bas moiennement, l'ordre plus longue et basse; sainct Michel bien fait, item le cornet mis en escherpe, l'espée plus cortet en fasson d'armes, item les poulsses tous droiz, le chapoz bien renverssé (1). »



Médaille de Louis XI, par F. Laurana. Face et revers.

Ne sommes-nous pas en droit de soutenir, devant un pareil programme d'esthétique, que le prestige de leur renommée et non la sympathie personnelle du roi a valu aux deux coryphées de l'École de Tours, à Jehan Foucquet et à Michel Colombe, d'être appelés à travailler pour la cour ?

En résumé, nous ne connaissons que trois circonstances où Louis XI reconnut publiquement l'habileté des artistes et des artisans italiens. Lorsqu'il se fut résolu à établir à Tours cette manufacture de soieries qui devait acquérir une si grande importance, il fit appel à des ouvriers de la Péninsule. De même, désireux de voir reproduire ses traits sur une médaille, il chargea de ce soin Francesco Laurana, le médailleur en titre du roi René. Enfin, vers 1471, il fit venir de Naples Francisque de la Chevalerie, « ouvrier de tentes et pavillons pour fait de guerre (2). » On avouera que c'est

(1) De Laborde, *la Renaissance*, p. 59-60.
(2) De Grandmaison, *Documents inédits*, p. 269.

peu pour un monarque qui a eu tant d'obligations à l'Italie (1), et qui, par des alliances savamment combinées, se préparait à y jouer un rôle politique si considérable (2).

On trouverait difficilement une vue plus nette chez le duc Charles d'Orléans (1391-1465). Son château de Blois est « le centre d'une colonie littéraire où des rois, des grands seigneurs, le duc lui-même, la duchesse, sa femme, confondus avec d'humbles gentilshommes et de pauvres poètes, viennent chaque jour apporter leur tribut (3) ». Mais, nous l'avons marqué plus haut (page 443), le cercle dans lequel on se meut n'est pas celui de la Renaissance. La littérature classique a cependant gagné du terrain dans la bibliothèque blésoise : si l'on compare l'inventaire de 1427 à celui de 1466, le progrès est incontestable (4).

Par la possession d'Asti, les ducs d'Orléans avaient un pied en Italie. Mais il ne s'ensuit pas que leurs relations avec cette ville aient favorisé, chez les héritiers de Valentine Visconti, la connaissance de l'Italie nouvelle. Les artistes employés par eux à Asti ne venaient pas en France, les artistes de Blois n'allaient pas en Italie. Malgré un goût très vif pour les plaisirs de l'esprit, ni Charles, ni son fils Louis, avant son avènement au trône de France, ne comptent donc parmi les champions de la Renaissance.

Ce titre, nous essayerons de le montrer dans un des chapitres suivants, appartient plus justement à un autre prince français, que bien des liens d'ailleurs rattachaient encore aux traditions du moyen âge, le bon roi René.

Le duc François II de Bretagne, malgré son amour pour les arts, conserva également un incurable attachement aux formes tourmentées de la décadence gothique; tout ce qu'il a fait bâtir est d'un style flamboyant très provincial. « Ses relations avec l'Italie se bornèrent au recrutement d'ouvriers en draps d'or et de soie, qu'il fit venir de Florence en 1475-1476 et qu'il établit à Vitré (5). »

Nous avons montré plus haut combien les études littéraires et scientifi-

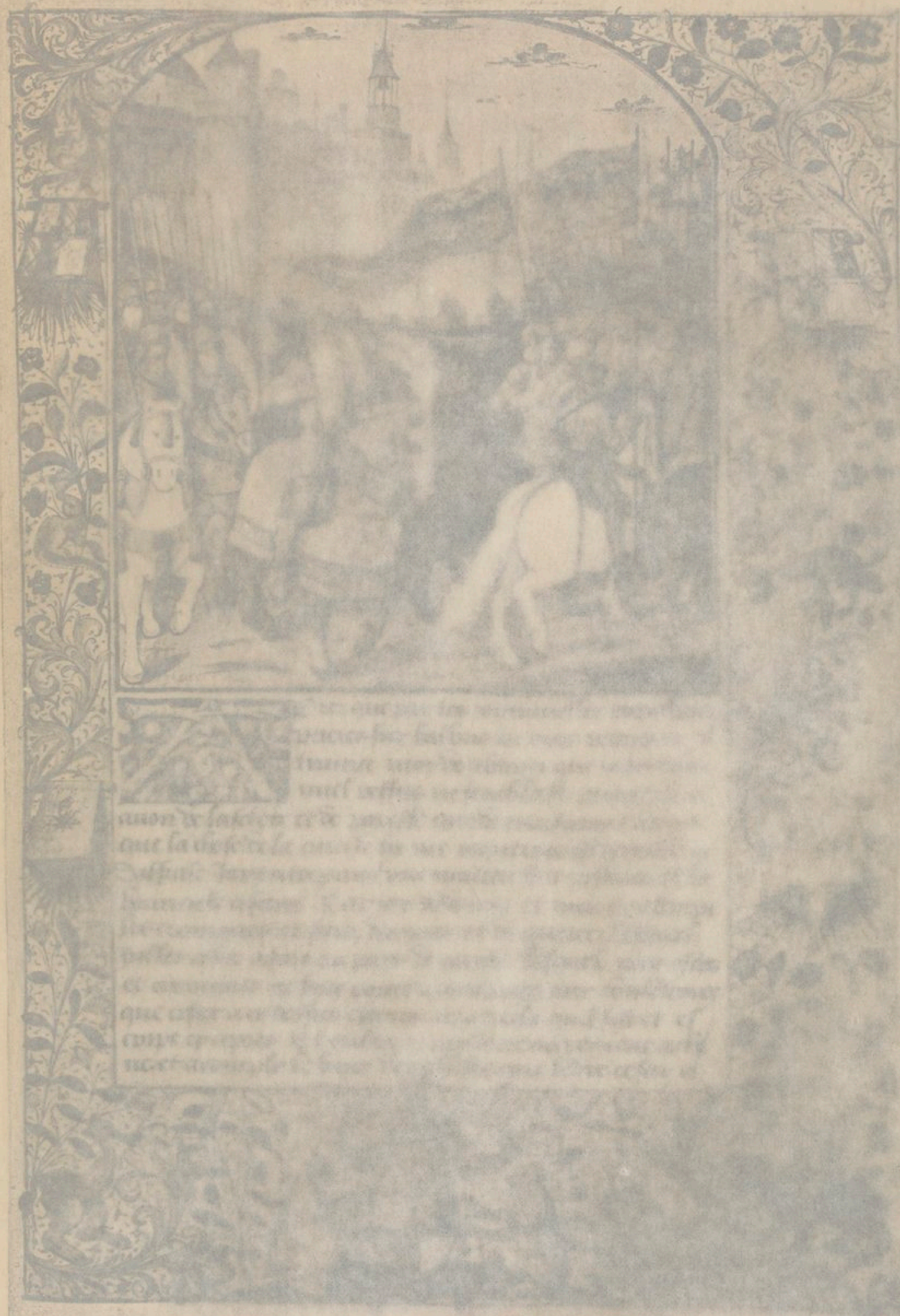
(1) « Pour vaincre la féodalité, Louis XI, dit M. Zeller, n'avait-il pas besoin des mercenaires de Galéas, des flottes napolitaines, de l'argent des Médicis ? » (*L'Italie et la Renaissance*, t. I, p. 207.)

(2) Voy. *les Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, de MM. Canestrini et Desjardins, t. I, p. 100-189, et *Die Beziehungen der Mediceer zu Frankreich*, de M. Buser.

(3) Guichard, *les Poésies de Charles d'Orléans*, p. XI.

(4) Le Roux de Lincy, *la Bibliothèque de Charles d'Orléans à son château de Blois, en* 1427; Paris, 1843; Champollion-Figeac, *Louis et Charles d'Orléans;* L. Delisle, *le Cabinet des Manuscrits*, t. I, p. 98-121.

(5) Alfred Ramé, *Note sur le sceau de Thomas James*, p. 6.



Héliog. Dujardin.

MINIATURE TIRÉE DE LA TRADUCTION DES COMMENTAIRES DE CÉSAR

Florence. Bibl. Laurentienne.

peu pour un monarque qui a eu tant d'obligations à l'Italie (1), et qui, par des alliances savamment combinées, se préparait à y jouer un rôle politique si considérable (2).

On trouverait difficilement une vue plus nette chez le duc Charles d'Orléans (1391-1465). Son château de Blois est « le centre d'une colonie littéraire où des rois, des grands seigneurs, le duc lui-même, la duchesse, sa femme, confondus avec d'humbles gentilshommes et de pauvres poètes, viennent chaque jour apporter leur tribut (3) ». Mais, nous l'avons marqué plus haut (page 443), le cercle dans lequel on se meut n'est pas celui de la Renaissance. La littérature classique a cependant gagné du terrain dans la bibliothèque blésoise : si l'on compare l'inventaire de 1427 à celui de 1466, le progrès est incontestable (4).

Par la possession d'Asti, les ducs d'Orléans avaient un pied en Italie. Mais il ne s'ensuit pas que leurs relations avec cette ville aient favorisé, chez les héritiers de Valentine Visconti, la connaissance de l'Italie nouvelle. Les artistes employés par eux à Asti ne venaient pas en France, les artistes de Blois n'allaient pas en Italie. Malgré un goût très vif pour les plaisirs de l'esprit, ni Charles, ni son fils Louis, avant son avènement au trône de France, ne comptent donc parmi les champions de la Renaissance.

Ce titre, nous essayerons de le montrer dans un des chapitres suivants, appartient plus justement à un autre prince français, que bien des liens d'ailleurs rattachaient encore aux traditions du moyen âge, le bon roi René.

Le duc François II de Bretagne, malgré son amour pour les arts, conserva également un incurable attachement aux formes tourmentées de la décadence gothique; tout ce qu'il a fait bâtir est d'un style flamboyant très provincial. « Ses relations avec l'Italie se bornèrent au recrutement d'ouvriers en draps d'or et de soie, qu'il fit venir de Florence en 1475-1476 et qu'il établit à Vitré (5). »

Nous avons montré plus haut combien les études littéraires et scientifi-

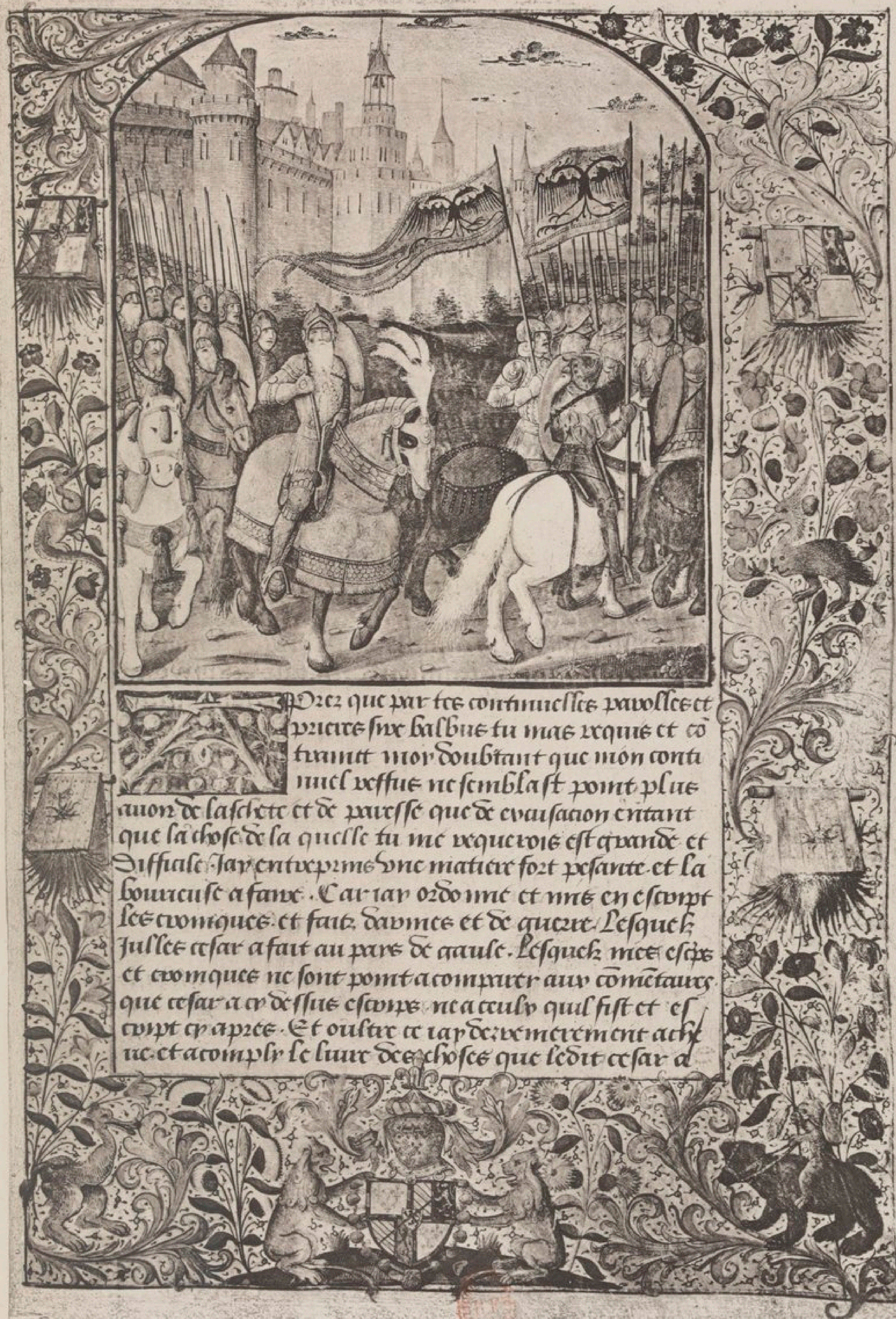
(1) « Pour vaincre la féodalité, Louis XI, dit M. Zeller, n'avait-il pas besoin des mercenaires de Galéas, des flottes napolitaines, de l'argent des Médicis ? » (*L'Italie et la Renaissance*, t. I, p. 207.)

(2) Voy. *les Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, de MM. Canestrini et Desjardins, t. I, p. 100-189, et *Die Beziehungen der Mediceer zu Frankreich*, de M. Buser.

(3) Guichard, *les Poésies de Charles d'Orléans*, p. XI.

(4) Le Roux de Lincy, *la Bibliothèque de Charles d'Orléans à son château de Blois, en 1427*; Paris, 1843; Champollion-Figeac, *Louis et Charles d'Orléans*; L. Delisle, *le Cabinet des Manuscrits*, t. I, p. 98-121.

(5) Alfred Ramé, *Note sur le sceau de Thomas James*, p. 6.


Orez que par tes continuelles parolles et
prieres sire balbus tu mas requis et co
traint moy doubtant que mon conti
nuel reffus ne semblast point plus
auoir de laschete et de paresse que de excusacion entant
que la chose de la quelle tu me requeroies est grande et
difficile. Jay entreprins une matiere fort pesante et la
bourieuse a faire. Car iay ordonne et mis en escript
les croniques et fais darmes et de guerre. Lesquelz
Julles cesar a fait au pays de gaule. Lesquelz mes escrips
et croniques ne sont point a comparer aux commentaires
que cesar a cy dessus escrips ne a ceulx quil fist et es
cript cy apres. Et oultre ce iay derrenierement ache
ue et acomply le liure des choses que ledit cesar a

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes.

MINIATURE TIRÉE DE LA TRADUCTION DES COMMENTAIRES DE CÉSAR.

Florence. Bibl. Laurentienne. Pl. 62. N° 8.

ques souffrirent dans notre pays de son attachement, — inconcevable chez une race aussi vive et aussi spirituelle, — à des idées, à des méthodes, en un mot à une civilisation, depuis longtemps condamnées. Non seulement la France du quinzième siècle se priva des lumières de l'antiquité, elle se montra également impuissante à appliquer les principes qui avaient fait la gloire du treizième et du quatorzième siècle : plus de brillantes découvertes scientifiques, plus de hautes créations poétiques.

Essayons de résumer à leur tour les caractères de l'art français pendant cette période où le génie national a subi tant d'éclipses.

L'architecture, — puisque c'est par elle que nous avons l'habitude de commencer nos analyses, — a été trop bien jugée par un historien, dont on ne soupçonnera pas l'impartialité, ici du moins, pour que nous ne nous empressions pas de nous retrancher derrière son autorité : « Par le fait, l'architecture gothique, » dit Viollet-le-Duc, « avait dit à la fin du quinzième siècle son dernier mot; il n'était plus possible d'aller au delà : la matière était soumise, la science n'en tenait plus compte, l'extrême habileté manuelle des exécutants ne pouvait être matériellement dépassée; l'esprit, le raisonnement avaient fait de la pierre, du bois, du fer, du plomb, tout ce qu'on en pouvait faire, jusqu'à franchir les limites du bon sens. Un pas de plus, et la matière se déclarait rebelle, les monuments n'eussent pu exister que sur les épures et dans le cerveau des constructeurs. » Et ailleurs le champion du moyen âge n'hésite pas à proclamer les services rendus par nos grands constructeurs du seizième siècle : « Il faut dire à la louange des architectes de la Renaissance qu'ils surent relever leur profession avilie au quinzième siècle par la prépondérance des corps de métiers; ils purent rendre à l'intelligence sa véritable place. Mais, » ajoute l'auteur du *Dictionnaire raisonné,* « en refoulant le travail manuel au second rang, ils l'énervèrent, lui enlevèrent son originalité, cette vigueur native qu'il avait toujours conservée jusqu'alors dans notre pays (1). »

L'état de stagnation de notre architecture, à la fin du quinzième siècle, tenait, on ne saurait trop le répéter, non à la valeur personnelle de nos artistes, mais à leur respect pour un style usé et épuisé. Un simple fait le démontre surabondamment : à peine nos architectes ont-ils eu le temps de se familiariser avec les doctrines de la Renaissance, que la Normandie, la Tou-

(1) *Dictionnaire raisonné de l'architecture française,* t. I, p. 114, 158.



raine, le Berry se couvrent, comme par enchantement, de ces demeures merveilleuses, rivales des plus beaux palais d'Italie, et cependant si foncièrement françaises.

Dans un travail récent, un de nos critiques d'art les plus autorisés s'est demandé s'il y avait eu, « antérieurement au seizième siècle, une école française de peinture, c'est-à-dire une suite de peintres ayant une physionomie qu'on ne puisse confondre avec aucune autre », et il n'a pas hésité à répondre négativement. « Nous voyons bien, » ajoute-t-il, « au quatorzième et au quinzième siècle, des miniaturistes de premier ordre, des verriers admirables, des tapissiers, des brodeurs, des émailleurs également dignes d'éloges, mais nous cherchons en vain des peintres éminents, des peintres au sens propre du mot, pour commander à ces vaillantes phalanges (1). »

Nous n'irons pas aussi loin que M. Gruyer. Alors même que l'on n'accorderait pas à Jehan Foucquet, par exemple, la qualification de « peintre éminent », que notre patriotisme nous défend de lui refuser, nous croyons qu'il faut faire honneur aux peintres proprement dits, des miniatures, des tapisseries, des vitraux et de bien d'autres chefs-d'œuvre contemporains. S'ils peignaient moins souvent à fresque que leurs confrères d'Italie, moins souvent à l'huile que leurs confrères des Flandres, ils ne se lassaient pas de défrayer de compositions les arts décoratifs. En d'autres termes, c'est à l'exécution de cartons de tapisseries ou de peintures sur verre qu'ils consacraient plus spécialement leurs efforts. Leurs originaux ont péri, sauf de rares exceptions, mais de nombreuses traductions, plus ou moins fidèles, nous

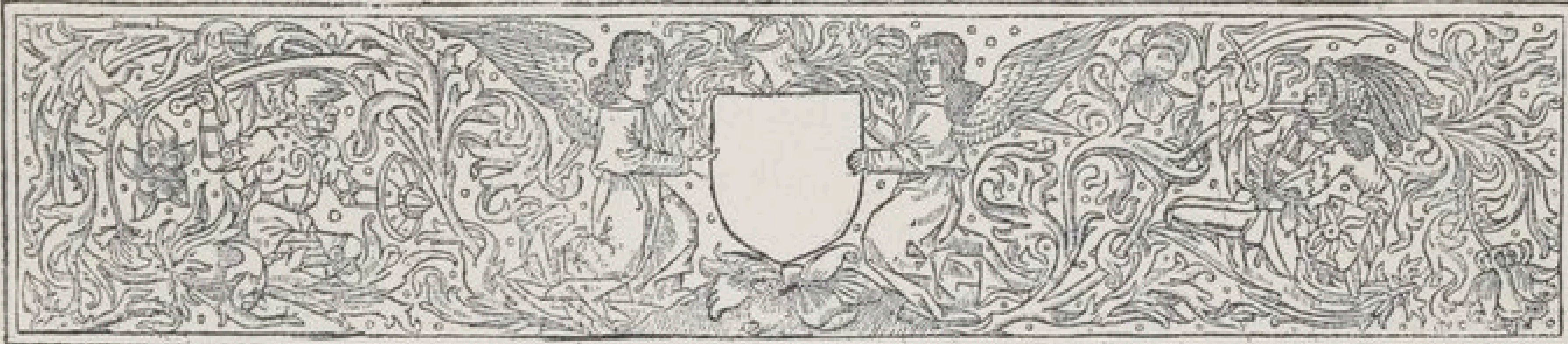
(1) *Revue des Deux-Mondes*, 1er juillet 1884, p. 122, 123.



n pzīma pio crea uit deus celum et terram.

Pour euiter les grās erreurs qui peu ent sour dze et ad uenir de iour en iour/

Et pour auoir clerement congnoissance parfonde de
la saincte escripture: dit sainct augusti sur
le premier chapitre de genese/que en icelle
y a deux sens. Cestassauoir. le sens litte/
ral. z le sens espirituel. Desquelx lung q̃
est espirituel est diuise en trois autres.
Dont le premier est le sens allegozique. le
quel monstre les misteres quon doit entē
dre z croire par lescripture. le secōd est tro
pologique. cest adire moral. par leq̃l nous
est enseigne quelle chose nous deuons fai
re pour bien nous conduire et gouuerner.
Et le tiers est anagogique/cest adire diui.
Et selond tel sens est lescripture exposee
touchant les choses celestielles et diuines
¶ Mais le sens litteral ou histozique mō
stre tant seulement listoire selōd la lettre
sans glose/ne quelque expositiō ¶ Lesq̃lx
quatre sens dessusditz cōme dit Francois
de marones sont appropriez aux quatre do
cteurs de leglise. Car sainct augusti fust
anagogique. Interpretāt la ditte saincte
escripture selond les choses haultes z diui
nes. Et pource dit saīct Jerome escripuāt
a paulinus: que sainct augustin voloit cō/
me vng aigle par les sumitez des montai
gnes/se efforcant de prendre et cueillir les
pommes qui estoient plus haultes sur
larbze. Cestadire le sēs plus difficille. Et
en lessāt les choses faciles aux autres do/
cteurs. ¶ Sainct Jerome. iie. docteur de le
glise fust histozique/et se arrestoit au sens
litteral. Sainct ambzoise fust allegoziq̃.
Exposant la saincte escripture touchant
les misteres que nous deuons croire. Et
sainct gregoire fust tropologique. cest adi
re baillāt le sens moral dicelle. mōstrāt
comment on doit vertueusement viure.
En ceste proposition In pzincipio a



Fac-similé d'une page de *la Mer des Hystoires.* (Paris, 1488.)

montrent ce qu'ils ont mis de science et de talent dans ces ouvrages souvent ingrats.

Ce point constaté, nous sommes forcé de reconnaître que, prise dans son ensemble, l'École de peinture française a été pendant toute la durée du quinzième siècle, — pour nous borner à cette période, — inférieure aux Écoles de l'Italie et des Flandres, tant au point de vue du style qu'à celui de l'invention. Une sorte d'indifférence et de torpeur avait envahi l'immense majorité des artistes (nous faisons, bien entendu, exception pour Jehan Foucquet, que nous retrouvons dans le chapitre consacré aux Précurseurs de la Renaissance) : ils ne se souciaient pas plus de représenter fidèlement la figure humaine que de traduire des idées nobles ou fortes.

En résumé, c'est dans la peinture que nos artistes avaient le plus à apprendre : leur préparation était si faible qu'un siècle d'efforts suffit à peine pour faire surgir un peintre d'histoire. Notre architecture et notre sculpture n'avaient attendu qu'un rayon du soleil d'Italie pour fleurir de plus belle. Par suite de quelle fatalité la peinture nous fournit-elle si peu de noms à opposer à cette illustre phalange d'architectes et de sculpteurs, les Lescot, les Bullant, les Delorme, les Ducerceau, les Jean Goujon, les Germain Pilon !

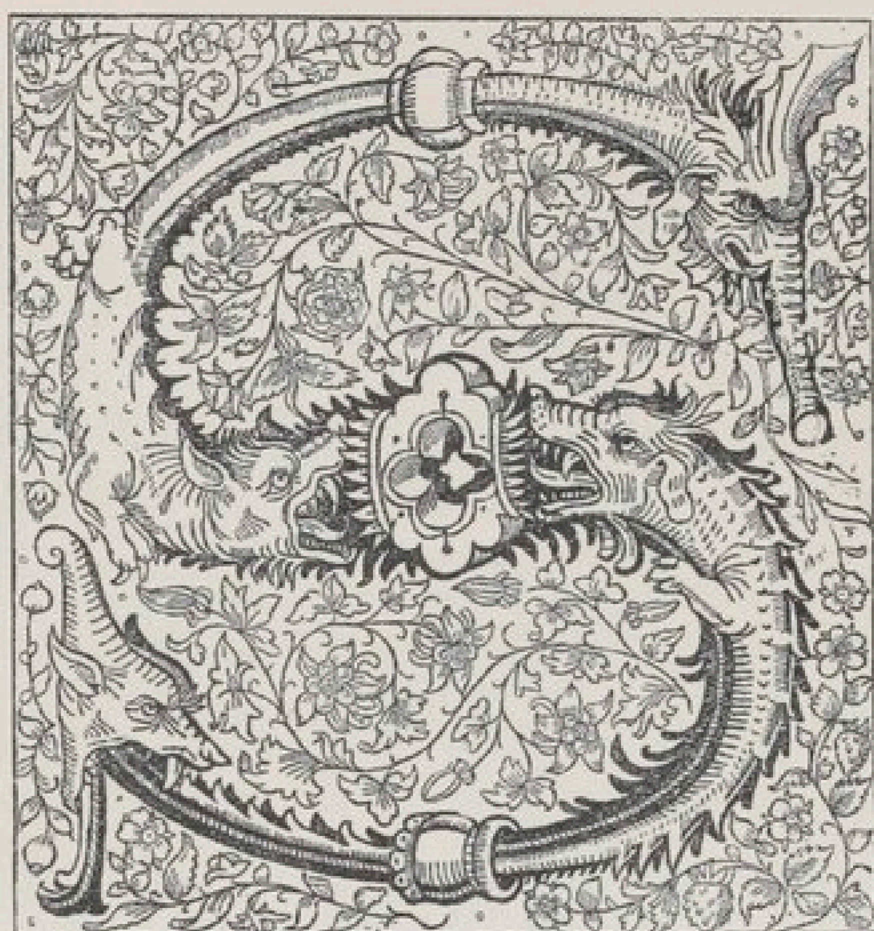
La gravure, dès lors si florissante dans les Pays-Bas, avec les illustrateurs des *Livres des Pauvres* et le maître E. S., sur les bords du Rhin avec Martin Schoen, en Italie avec Baccio Baldini, Mantegna, Campagnola, n'eut pendant longtemps pas le privilège de tenter dans notre pays quelque artiste de mérite. « Les premiers livres ornés de gravures paraissent en France à la fin du quinzième siècle, » dit M. Georges Duplessis ; « mais le roman de Fierabras (Lyon, 1480), *Bélial ou la Consolation des pauvres Pécheurs* (1484), et d'autres ouvrages accompagnés d'estampes sur bois, n'ont aux yeux des amateurs qu'une valeur purement fictive, reposant uniquement sur leur ancienneté, et ne sauraient être regardés comme offrant des spécimens vraiment significatifs de la gravure sur bois (1). »

La Mer des Histoyres (Paris ; Le Rouge, 1488), sorte de chronique universelle depuis la création du monde jusqu'au quinzième siècle, dans le genre de la chronique publiée à Nuremberg par Schedel, témoigne d'un effort plus sérieux. Peut-être le dessinateur a-t-il fait preuve de plus de

(1) *Les Merveilles de la Gravure*, p. 255.

facilité que d'élégance; le graveur, à coup sûr, a rendu avec précision et netteté les modèles qui lui étaient imposés. Ses bois, s'ils ne sont pas très





Cul-de-lampe et initiale, tirés de *la Mer des Hystoires.*

colorés, se recommandent par la franchise et la sûreté du travail. Nous en dirons autant des gravures du *Livre de bien vivre,* publié en 1492 par



Initiale tirée de *la Mer des Hystoires.*

Vérard, ainsi que des livres d'heures, à l'ornementation si touffue et si pittoresque. Il n'a manqué aux xylographes français de cette époque, c'est-à-dire des dernières années du quinzième siècle, que des modèles

plus parfaits. Nous le voyons par l'exemple de Guillaume de Signerre, l'imprimeur-graveur rouennais fixé à Milan : ses illustrations du *Traité de musique* de Gafori, dont nous publions un fac-similé en tête du chapitre suivant, peuvent se mesurer avec la plupart des gravures italiennes



La Confession. Gravure anonyme tirée du *Livre de bien vivre* (1492).

contemporaines. Il en est de cet art comme de la peinture : nos artistes en possèdent parfaitement la technique ; mais c'est par l'inspiration, par le style qu'ils pèchent.

Reste la sculpture, cette gloire la plus pure et la plus vivace de notre École. J'avoue que devant le mausolée de Philippe le Hardi, le chef-d'œu-

vre de Claux Sluter, devant celui du duc de Berry, dans la cathédrale de Bourges, et devant la *Mise au Tombeau* de Solesmes (1), on est en droit de se demander si nos statuaires avaient besoin des leçons des Italiens et si la Renaissance a été pour eux un bienfait. Les bas-reliefs du pourtour de la cathédrale de Chartres, le tombeau des Poncher et bien d'autres monuments semblent confirmer cette impression.

La réponse cependant ne saurait être douteuse. Il est des nécessités historiques, devant lesquelles les regrets sont stériles, presque coupables. L'exemple même de Michel Colombe, que nous n'avons pas hésité à ranger parmi les précurseurs de la Renaissance, nous prouve qu'une fois la préoccupation de l'Italie entrée dans les esprits, mieux valait accepter franchement ses doctrines que d'hésiter, de douter. Notre éminent statuaire les a connues trop ou pas assez, selon le point de vue auquel on se placera; ce n'est plus le fils respectueux du moyen âge, et ce n'est pas encore le champion audacieux de l'ère nouvelle. Ses incertitudes, son trouble, percent surtout dans le tombeau du duc François II de Bretagne, et dans le bas-relief du Louvre, Saint Georges combattant le dragon, deux ouvrages dont le mérite transcendant est d'ailleurs hors de cause. L'artiste y affecte une liberté, qui, pour provoquer des éloges sans restriction, aurait besoin de s'allier à plus de pondération et de rythme. Il a brisé le cadre gothique, mais il ne sait pas encore faire tenir ses figures dans le cadre antique. De là ce qu'il y a de heurté et de contraire à l'effet décoratif dans le tombeau de Nantes. Ajoutons toutefois que la responsabilité de ces erreurs incombe en partie à Jehan Perréal, chargé par Anne de Bretagne de tracer le plan du monument.

Nous ferons la même observation au sujet du petit monument, d'ailleurs si séduisant, élevé à Tours en 1510-1511, peut-être d'après les dessins de Colombe, par ses neveux Bastien et Martin François, la Fontaine de Beaune. Malgré la prédominance de motifs strictement nationaux, les chiffres de Louis XII et d'Anne de Bretagne, le porc-épic, la cordelière, le désir de se rapprocher de la Renaissance italienne perce au grand jour. Mais les auteurs, qui savent au besoin copier exactement les griffes de lion, les oves, les torsades, ignorent encore l'art de donner aux différents

(1) M. E. Cartier n'hésite pas à faire honneur de la *Mise au Tombeau* à Michel Colombe (*les Sculptures de Solesmes;* Paris, 1877). Je crois savoir que l'érudit historien de la Renaissance en France, M. Léon Palustre, partage cette opinion.

membres du monument de justes proportions, et à la silhouette générale la netteté dont la Renaissance a fait la loi première de la plastique. Une étude franche et méthodique de l'art italien leur eût bien vite appris à corriger ce qu'il y a de massif et de confus dans la composition et à donner aux détails, qui sont charmants, je le répète, leur valeur véritable.

Il y a plus de pureté et d'élégance dans les arabesques de l'enfeu du tombeau de Guillaume Guéguen, à la cathédrale de Nantes (1). Mais ne serait-ce pas que Michel Colombe, l'auteur de la statue, aujourd'hui détruite, de Guéguen, a confié à quelque artiste italien, comme il l'a fait pour le tombeau de François II, l'exécution des ornements?

Conclusion : l'historien qui veut faire de la science, et non du sentiment, doit passer outre aux doléances d'une école trop exclusive. Constatons, sans plus tarder, l'étendue de la révolution qui s'est opérée dans notre pays sous les auspices de l'Italie et rappelons à ceux qui prétendent que la Renaissance a été un malheur pour notre art national, les *Nymphes* de Jean Goujon et les *Grâces* de Germain Pilon.

(1) Voy. la reproduction de cet enfeu dans le travail de M. Palustre (*Mémoires de la Société des Antiquaires de France,* 1884).



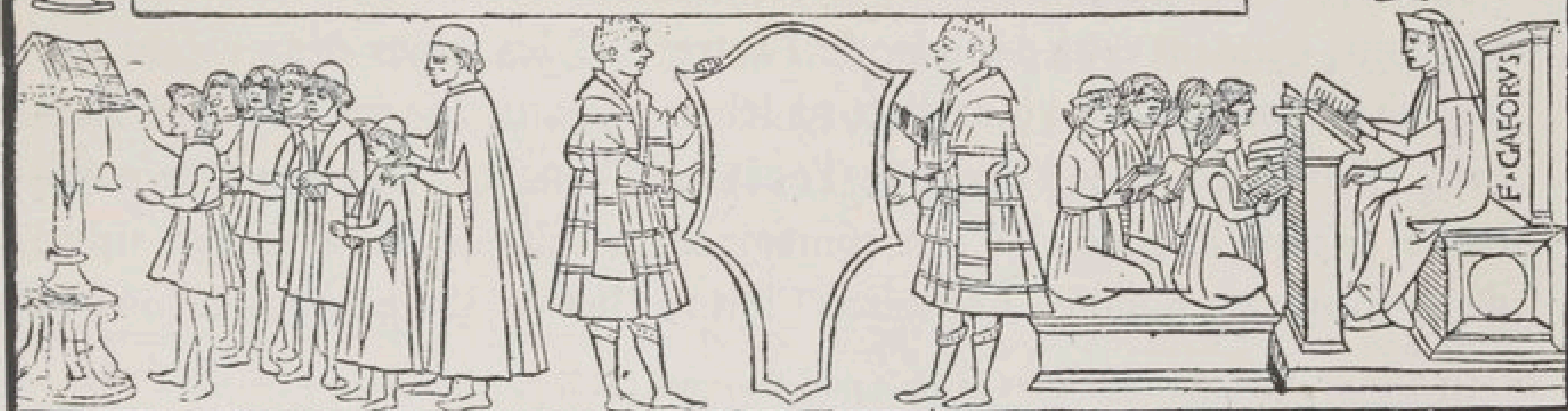
CHAPITRE II.

Ce que nous avons donné à l'Italie au quinzième siècle. — Les artistes français au service des princes italiens. — Supériorité des musiciens franco-flamands.

Lorsque deux nations voisines sont douées d'une activité intellectuelle aussi grande que la France et l'Italie, il est difficile qu'il n'y ait pas entre elles communauté de sentiments sur certains points, échange d'idées, partant influence réciproque. L'histoire des arts nous apprend que depuis l'antiquité romaine il s'est rarement passé quelques lustres sans que les deux contrées aient mis à profit les leçons l'une de l'autre. Tributaires de l'Italie depuis la conquête romaine jusqu'à l'invasion des Barbares, ses émules pendant le règne de Charlemagne, ses maîtres, du moins en architecture, au treizième et au quatorzième siècle, nous avons de nouveau laissé échapper, à l'époque de la Renaissance, une suprématie si vaillamment conquise.

Une des facultés les plus enviables de la civilisation italienne au quinzième siècle, c'est son indépendance,





son esprit de curiosité, sa large et généreuse sympathie. Le temps n'est plus où elle repousse, sans leur faire l'honneur de les examiner, les inventions des Barbares. Armée des méthodes scientifiques les plus parfaites, méthodes aussi précieuses pour l'étude de la nature et de l'homme que pour celle du passé, l'Italie de la première Renaissance possède, sur ses voisins, l'incontestable avantage de les connaître mieux qu'ils ne la connaissent, mieux peut-être qu'ils ne se connaissent eux-mêmes. Les descriptions topographiques, les récits de voyage, les relations des ambassadeurs, les lettres des marchands établis à Lyon, à Bruges, à Brême, montrent combien cette enquête de tous les jours fut profonde et lumineuse. Français, Flamands, Allemands ne pouvaient réaliser de progrès, dans n'importe quel domaine, sans que l'Italie en fût immédiatement informée. Son intolérance, qui depuis est devenue proverbiale, ne naquit que le jour où elle vit l'Europe entière prosternée à ses pieds. Au quinzième siècle, ayant encore besoin de se faire accepter, elle se résolvait de bonne grâce à un échange, où, il faut bien le reconnaître, elle donnait plus qu'elle ne recevait.

Avant de passer en revue les emprunts que la France a faits à l'Italie, sous l'empire des doctrines nouvelles, il convient de nous demander si celle-ci n'a pas aussi contracté quelques dettes envers notre pays. La supériorité dont le moyen âge français s'est si longtemps enorgueilli a-t-elle fait place au vasselage sans aucune velléité de résistance ?

Nous avons la satisfaction de constater qu'au quinzième siècle encore (la situation change seulement au siècle suivant) ce que nous avons donné à l'Italie balance ou peu s'en faut ce que nous lui avons pris. Renonçant à une lutte inégale, nos savants, nos poètes, nos humanistes, n'ont pas tenté, il est vrai, d'affronter les Italiens; pendant tout le cours du quinzième siècle, on ne trouve à Bologne (1), au milieu de tant de professeurs étrangers, que deux Français, enseignant l'un, Guglielmo, la logique (1431), l'autre, Giovanni Gaio, la médecine (1453). Mais de nombreux artistes français, abstraction faite des Flamands, alors unis à la France par tant de liens, se fixent, pendant cette période, de l'autre côté des Alpes et s'y créent une légitime notoriété. C'est tout d'abord Jehan Foucquet, notre van Eyck français. L'illustre chef de l'École de Tours eut l'honneur, vers 1440, de pourtraire le pape Eugène IV; son contemporain Filarete, le sculpteur attitré de ce souverain pontife, Francesco Florio, l'Italien auquel nous devons la

(1) Alidosi, *li Dottori forestieri in Bologna,* Bologne, 1623, p. 33,35.

description de Tours (vers 1477) et, au siècle suivant, Vasari, le comblent d'éloges. Si un autre peintre français, « Johanninus de Parisio » (qui fut aussi, à l'occasion, batteur d'or), est qualifié de « pauperrimus juvenis » (Gênes 1430), en revanche le miniaturiste « Simone Honorato Francioso » est jugé digne de travailler pour un bibliophile insigne, le pape Nicolas V (1454). Un autre miniaturiste, « Oliviere francese », est employé, vers le milieu du quinzième siècle, à enluminer des manuscrits à Pérouse.

L'architecture française est représentée de l'autre côté des Alpes par Simonetus Nigrus, Mermetus de Sabaudia, Johannes Sanomerus (Jean de Saint-Omer), Jean Alchiero de Paris, tous quatre chargés, en 1400-1402, de rédiger une consultation sur les travaux de la cathédrale de Milan. Rappelons que peu d'années auparavant plusieurs compatriotes de ces maîtres avaient dirigé la construction, si souvent interrompue, de ce vaste édifice. En 1416, on confie à un maître maçon d'Avignon, Alexis Perrin, la reconstruction de trois des arches du pont de Turin. Vers la fin du siècle, Jean Duplessis de Villefranche occupe à Rome les fonctions d'ingénieur pontifical (1); on sait qu'à cette époque les ingénieurs faisaient œuvre d'architectes et les architectes œuvre d'ingénieurs, témoins les San Gallo, le Cecca, Francesco di Giorgio Martini et tant d'autres. Nous avons donc probablement affaire, ici encore, à un maître en l'art de bâtir.

La sculpture est, avec l'architecture, l'art dans lequel le triomphe des principes de la Renaissance a porté le coup le plus sensible à notre influence. C'est à peine si nous pouvons citer de loin quelque « tailleur de pierre » ou quelque fondeur français égaré en Italie. En 1401, Matteo di Francia demande aux députés de la cathédrale de Milan de l'employer aux sculptures destinées à orner le sanctuaire. En 1469, Giovannino de Sienne, maître d'œuvre de la cathédrale d'Orviéto, sollicite l'adjonction d'un ouvrier français, dont il ne prononce pas le nom. En 1456, « Zoane de Franza » travaille à Ferrare, comme fondeur, sous les ordres de Dominique de Padoue. Plusieurs auteurs considèrent également comme d'origine française Guglielmo lo Monaco, Guillaume le Moine, le fondeur des portes de bronze de Naples (2). Rangeon à la suite de ces maîtres deux fondeurs de cloches, « Giovanni del fu Guglielmo di Francia » et son compatriote « Ghe-

(1) Documents inédits conservés dans les Archives du Vatican.

(2) Milanesi, *Sulla storia dell' arte toscana,* p. 144. — Schultz, *Monuments de l'art du moyen âge dans l'Italie méridionale* (en allemand), t. III, p. 120-124, t. II, p. 186-195. Voy. ci-dessus p. 428.

rardo di Domenico », chargés, en 1471-1472, de fondre pour l'église Sainte-Marie Majeure de Pise une cloche du poids de 10,000 livres.

Plusieurs verriers français soutiennent, quoique inférieurs en nombre à leurs confrères flamands et allemands, l'antique réputation de notre École. Ce sont le Normand Zanino Agni (Milan, 1416), Bartholomeus de Franzia sive Sabaudia (Milan, 1430) et le Lorrain Jean de Tisano (Murano, 1492) (1).

L'histoire de l'orfèvrerie nous fournit les noms de « Bartolomeus Pieri, de Sancta Maria de Podio, provinciæ Franchorum » (Sienne, 1414), d'Orlando di Charlo Francioso (Rome, 1447), de Benedetto di Lione (Rome, 1458) et de Louis Vignon (Ferrare, 1476); celle de l'horlogerie nous fait connaître Paul Puiexe (Venise, 1422), maître Guillaume de Paris, chargé en 1456 de la réparation de la fameuse horloge du château de Pavie, Marc et André de Reims (Ferrare, 1466).

Mais c'est surtout dans le domaine de l'art textile que nos artistes excellent. Comme brodeurs nous pouvons citer Jean Dubois, à Sienne (1448), Gautier de la Molette, à Rome (1453), Nicolas, fils de Jacques, à Florence (vers 1470), Jeanin (1452) et Pietro di Gualtieri (1451), à Ferrare. Un fabricant de brocarts d'argent nommé « Bartolomeo de Zanino di Francia «, travaille en 1457 près de Pavie pour le compte du duc de Milan. Quant aux tapissiers, ils forment légion. A Mantoue on rencontre, à partir de 1419, Jean de France, Nicolas de France, Guidone, Adamante; à Ferrare, Giovanni de Lattre (1461), Giannetto di Francia (1462), Giovanni Mille, Raynoldo Grue (1464), Rubinetto (1469); à Venise, Valentin d'Arras; à Milan, Jean de Bourgogne (1456-1463), Pierre Alont et Guillaume Barvere, Nicolas et Jean, fils de Félix, tous Picards; à Sienne, Giacchetto di Benedetto d'Arras (1442); à Pérouse, les Birgières de Lille (1463); à Rome, Nicolas de Maincourt de Paris (1455-1456). Et que de tissus exportés de France en Italie pendant toute la durée de la Renaissance, depuis les splendides productions de la haute lisse jusqu'aux fines toiles de Cambrai!

Pour la reliure, nous n'avons, au cours de nos recherches, relevé qu'un seul nom, celui d'un artiste attaché, en 1459, au service du pape Pie II, Giovanni Francioso. Les copistes français ne sont pas moins rares à cette époque, de l'autre côté des monts. Mais nos imprimeurs font bonne figure.

(1) M. Filhon (*l'Art de terre chez les Poitevins*, p. 203) a cru découvrir, dans *le Songe de Polyphile*, la trace de vitraux français : il y est en effet question « de fenêtres obturées par des verres de Bologne, en Gaule ». Mais M. Claudius Popelin (t. I, p. 338 de sa traduction), croit qu'il s'agit de pierres spéculaires provenant de Bologne, dans la Gaule cisalpine.

André Beaufort, dit Andreas Gallicus, importe l'imprimerie à Ferrare; Nicolas Jenson dirige à Venise, vers 1470, un atelier important; Guillaume de Signerre, de Rouen, à la fois typographe et graveur sur bois, imprime et illustre à Milan, dans les dernières années du quinzième siècle et les premières du seizième, plusieurs ouvrages fort appréciés des bibliophiles, les *Leonæa* de Pietro Leone de Verceil (1496), la *Practica Musice,* de Gafori (1496), à laquelle nous avons emprunté le frontispice du présent chapitre, le *de Re coquinaria,* d'Apicius (1498), etc., etc. (1). L'historien napolitain Summonte (t. III, p. 488) rapporte d'autre part que plusieurs imprimeurs français vinrent s'établir à Naples à la suite de l'expédition de Charles VIII.

Réduite à l'impuissance dans les sciences et la littérature, battue en brèche dans les arts du dessin, la France du quinzième siècle a pris une revanche, à coup sûr inattendue, dans la musique. Unie aux provinces françaises de la Flandre, elle a imposé à l'Italie non seulement ses compositeurs, mais encore ses chanteurs.

La chapelle pontificale se recrutait de préférence parmi les ultramontains; sur dix-sept chanteurs inscrits en 1449, pendant le règne de Nicolas V, je relève une dizaine de noms d'une désinence incontestablement française : Horbare, Hurtanet, Postel, Lagache, Frébert, Le Jay, Marcille, Puilloys, Planchet, Callot, etc. (2). Dans la célèbre chapelle des ducs de Milan on n'est pas moins frappé de la prédominance de l'élément français ou plutôt picard, car c'est dans cette province que l'Italie recrutait alors les ténors, comme l'Europe entière les a recrutés depuis en Italie. En 1453, Galéas-Marie donna l'ordre à son chanteur Gasparo (encore un nom peu italien) d'aller chercher en Picardie dix bons « soprani », un « tenore alto », un autre ténor, et deux contrebasses (3). Les chanteurs français abondent aussi à Ferrare (4).

(1) Marquis d'Adda, *Gazette des Beaux-Arts,* 1868, t. XXV, p. 135-136.

(2) Documents manuscrits des Archives vaticanes.

(3) Morbio, *Codice Visconteo Sforzesco,* p. 409.

(4) Citadella, *Notizie,* p. 715, 716. — Un Belge, Jean Tinctor, fonde une école de musique à Naples; Guillaume Guinand est nommé maître de chapelle de Ludovic le More, etc., etc. (Fétis, *Biographie universelle des Musiciens;* 1re édit.; Bruxelles, 1837, t. I, p. CCIII. Cf. Van der Straeten, *la Musique aux Pays-Bas avant le dix-neuvième siècle;* Bruxelles, 1867-1882, passim). — Je dois cette indication bibliographique à mon savant confrère M. Henri Lavoix fils.

En regard des services rendus par nos artistes, il convient de mentionner les marques de magnificence laissées en Italie par nos grands seigneurs. Bien des monuments proclament de nos jours encore leur amour des arts. Sait-on que le mausolée du cardinal de Portugal, à San-Miniato, le chef-d'œuvre d'Antonio Rossellino, a été en grande partie élevé aux frais de la duchesse de Bourgogne? Vespasiano l'assure positivement (1). A Rome, le cardinal d'Estouteville reconstruisit de fond en comble l'église Saint-Augustin, dota la basilique de Sainte-Marie Majeure du précieux retable de Mino de Fiesole, bâtit ou restaura le palais de Saint-Apollinaire, le couvent de Saint-Augustin, le palais archiépiscopal de Velletri, la cathédrale d'Ostie, etc. Vers 1480, Jacques Bugnet s'occupa de la reconstruction de l'hôpital français (2), tandis que Louis XI affectait des sommes considérables (voy. page 456) à la restauration de la chapelle du roi de France, ou chapelle de Sainte-Pétronille, à Saint-Pierre. Un auditeur de rote français, « Guillermus de Pereriis », signala son passage dans la Ville éternelle par la fondation, en 1490, du petit autel de Saint-Laurent hors les Murs, et, en 1494, d'un autel analogue dans la basilique de Saint-Paul (3). A Pavie, les étudiants de nation française, qui formaient dans cette ville une colonie nombreuse, élevèrent une chapelle, qui existe encore, et confièrent l'exécution du tableau d'autel, un *Saint Sébastien,* au peintre Zangarelli (4).

Rappelons encore la fondation de l'église de la Trinité des Monts, destinée à perpétuer à Rome le souvenir de l'expédition de Charles VIII, et surtout la commande de la *Pietà,* que l'ambassadeur de ce prince, le cardinal Jean de Groslaye, chargea Michel-Ange de sculpter pour la chapelle du roi de France, à Saint-Pierre (5).

(1) *Vite,* p. 156.

(2) *Les Établissements français à Rome;* Rome, s. d. (1877?), p. 10, 11, 12, 14, 17, 19, 21, 109, 111, 113.

(3) *Repertorium,* t. III, p. 455.

(4) Ce tableau se trouve aujourd'hui chez M. Frizzoni, à Milan (Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie,* t. V, p. 640). Voy. aussi la notice de M. de Laurière dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires,* 1879, p. 289.

(5) Lettre du 18 novembre 1497, dans Milanesi, *le Lettere di Michel Angelo Buonarroti,* p. 613.



CHAPITRE III.

Ce que nous avons pris à l'Italie au quinzième siècle. — Les Précurseurs de la Renaissance en France. — Le duc de Berry. — Le roi René et Francesco Laurana. — L'École de Tours : Jehan Foucquet et Michel Colombe.

Un corps de doctrines philosophiques, littéraires et artistiques, tel que la Renaissance, ne s'impose pas aux nations voisines avec la même facilité que les découvertes de la science ou les inventions de l'industrie. Par cela même que les jouissances esthétiques sont réservées à un plus petit nombre d'initiés, il leur faut plus de temps pour transformer le goût public. Que de laborieuses et obscures tentatives n'ont pas précédé, en France, la propagande, en quelque sorte officielle, entreprise par Charles VIII! Lorsque le jeune monarque se convertit à la Renaissance, pendant la mémorable expédition de 1494-1495, il y avait un demi-siècle déjà que quelques hommes d'initiative s'efforçaient d'en propager les principes dans notre pays. Nous avons le strict devoir de rechercher ici quels furent ces ouvriers de la première heure et de remettre en lumière des précurseurs dont l'histoire a si souvent dédaigné de relever les noms.

Dès la fin du moyen âge, l'Italie comptait en France de nombreux représentants, capables, à un moment donné, de servir de trait d'union entre les deux pays. En dehors des Lombards qui, dans plusieurs villes, à Metz par exemple, vers 1260, peuplaient des rues entières, on rencontrait partout des colonies plus ou moins nombreuses et florissantes. A Nîmes, entre au-

tres, sous Philippe le Bel, les marchands de Gênes, de Plaisance, de Florence, de Lucques, de Sienne et de Pistoia formaient des groupes assez importants pour être représentés chacun par un ou deux consuls (1). Partout les Italiens dirigeaient ou exploitaient nos ateliers monétaires : Fache Galgayn, de Florence, était maître de la monnaie d'or de Philippe le Bel (1296), Jehan Percheval du Porche de Lukes, maître de la monnaie de Bruges (1350), Nicolas Ciaura di Lucchi, monnayeur du Brabant (1376), Bernart Boutin de Lucques, maître de la monnaie de Saint-Michiel (1380). Au quatorzième siècle on peut citer à la tête d'ateliers monétaires français Adrien de Porche, Jehan Lyonin, Lombard, Bernard Rogier, de Florence, Bonsegneur, de Sienne, et une infinité d'autres (2). Au quinzième siècle, le Florentin Castellani s'érigea en rival de Jacques Cœur. L'industrie et surtout la fabrication des étoffes de soie occupaient un plus grand nombre encore « d'ultramontains ». Enfin les grandes foires, notamment de la Champagne, attiraient un concours extraordinaire de marchands florentins, lucquois, milanais (3). Et puis quelle infinité de médecins, d'astrologues, de charlatans et d'aventuriers de toute sorte!

Ce n'est pas que ces immigrés fussent en possession d'une grande popularité; nos ancêtres nourrissaient contre eux plus d'une prévention, plus d'un préjugé. « Aux temps grossiers de Charles VI, » ainsi que l'a fait remarquer fort justement M. Rathery, « quand Valentine de Milan avait apporté en France les magnificences de la cour de Galéas, son fastueux père, et fait régner dans son superbe hôtel de Bohême un avant-goût des raffinements de l'Italie, le vulgaire avait traité de magie ces arts d'une civilisation qu'il ignorait, et une accusation semblable sera répétée deux siècles après contre le maréchal d'Ancre. N'était-ce pas du même pays que venaient tous ces astrologues qui mettaient leur science damnable au service de nos rois et de nos seigneurs : Thomas Pisani, sous Charles V, Angelo Cato, sous Louis XI, comme plus tard Ruggieri, sous Catherine de Médicis? ces marchands rusés qui faisaient à notre commerce une concurrence si redoutable? ces banquiers qui disputaient aux juifs le monopole de l'usure, et auxquels on donnait le nom générique de Lom-

(1) *Giornale storico degli archivi toscani*, 1857, p. 163 et suiv.

(2) Communication de M. Maxe Werly. Voy. aussi le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1861, p. 295-312, et *le Recueil de documents* de M. de Saulcy, Paris, 1879, passim.

(3) *Archivio storico italiano*, 1858, t. VI, p. 3 et suiv.

bards (1)... ces financiers qui, sous prétexte de leurs connaissances supérieures en ces matières, venaient mettre la main dans nos deniers publics, ou vendaient à gros intérêts aux rois de France les moyens de conquérir leur propre pays? Enfin, au gré du préjugé populaire, que nous verrons se perpétuer d'âge en âge, la civilisation de l'Italie n'était que de la corruption, son habileté politique et commerciale de la duplicité (2). »



Un médecin au quinzième siècle.
D'après *la Mer des Hystoires.*



Un astrologue au quinzième siècle.
D'après *la Mer des Hystoires.*

Les alliances contractées à cette époque entre des princes français et des princesses italiennes étaient trop peu nombreuses pour exercer une influence durable sur le goût. On pouvait attendre davantage des ambassades qui, surtout pendant le règne de Louis XI, traversèrent si souvent les Alpes pour étaler leur pompe à Plessis les Tours ou à Amboise. Plus d'un champion ardent de la Renaissance se trouvait dans leurs rangs : Donato Accia-

(1) Ung Lombart, usurier par nature, a dit Villon.
Maître Guilloche n'est pas plus tendre pour les Florentins, qui,

L'or et l'argent du pays
De France... ont tiré par usure.
(*La Prophétie du roy Charles VIII;* éd. de 1869, p. 31-32.)

Voy. en outre les *Œuvres complètes de Gringore*, t. I, Paris, 1858, p. 245-247.
(2) *Influence de l'Italie sur les lettres françaises;* Paris, 1853, p. 51-52.

juoli (1461, 1475), le cardinal Bessarion (1472) que Louis XI reçut d'une façon particulièrement disgracieuse (1), Gentile Becchi, le précepteur de Laurent le Magnifique (1483, 1493), et enfin le cardinal Julien della Rovere, le futur Jules II. Nous reviendrons plus loin sur le rôle joué par ce prélat fougueux. Une lettre d'Antonio Tebaldo, ambassadeur de François Sforza auprès de Charles VII, nous montre combien nos princes appréciaient parfois les présents apportés par ces étrangers : Tebaldo, ayant offert au roi, en 1457, des manuscrits richement enluminés, celui-ci prit un plaisir extrême à regarder les miniatures et les fit admirer, plusieurs jours de suite, à tous ceux qui venaient lui rendre visite (2).

La noblesse française voyageait peu au quinzième siècle; il fallait des motifs bien puissants pour l'attirer au dehors. Le plus souvent une expédition guerrière seule décidait l'un ou l'autre de ses membres à franchir le Rhin ou les Alpes. C'est dans ces conditions que Louis II, Louis III, René d'Anjou, Jean, fils de René, René de Lorraine, son gendre, Charles d'Orléans, visitèrent la Péninsule. Nous ne croyons pas leur faire injure en supposant qu'à l'exception du bon roi René ils n'eurent guère le loisir de s'occuper d'autre chose que de politique et de stratégie.

Les ambassades laissaient des traces plus durables. Nous relevons au hasard, parmi les ambassadeurs de Louis XI et de Charles VIII, les noms d'Étienne Chevalier, de Robert Gaguin et de Commynes, en d'autres termes de trois des champions les plus déclarés de la Renaissance dans notre pays. Le premier, le protecteur de Jehan Foucquet, envoyé à Rome, en 1470, auprès du pape Paul II, s'y confirma très certainement dans son admiration pour cette antiquité dont son peintre favori avait fait défiler tant de modèles sous ses yeux. Sur les sentiments éprouvés par Gaguin en face des monuments de l'Italie ou à la nouvelle de la mort de Politien et de Pic de la Mirandole, par exemple, nous possédons le témoignage de ses *Grandes Croniques*, que nous rapportons dans le chapitre suivant.

Quant à Commynes, c'est pendant son séjour à Florence, auprès de Laurent le Magnifique, qu'il apprit à aimer l'Italie et la Renaissance. Ses Mémoires proclament en maint endroit son admiration. La beauté du paysage, la magnificence des monuments, la supériorité de la civilisation, le frappent également. Tantôt il déclare que Venise est « la plus triom-

(1) Vespasiano, p. 148, 149. — Vast, *le Cardinal Bessarion*, p. 404-422.
(2) D'Adda, *Indagini*, t. II, p. 30, 31.



Tres xpien et tres excellent prince Charles hui
tiesme de ce nom [illegible] frere Robert [illegible] ministre ge
neral de lordre de saincte trinite et redemption des
prisonniers [illegible] desire en toute humilite
honneur gloire et longue vie.

Orace le poete dit que savoir faire chose plai
sante et agreable aux princes terriens
nest point petite vertu ne a mettre entre
les derrenieres louenges et bieneurtez de lomme.
Et avoir que la cause de son dit si est pour ce que les

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes

ROBERT GAGUIN OFFRANT A CHARLES VIII SA TRADUCTION DES COMMENTAIRES DE CÉSAR

Florence. Bibl. Laurentienne. Pl. 52. N° 8.

[illegible] cardinal Bessarion (1472) que Louis XI reçut d'une [illegible] disgracieuse (1), Gentile Becchi, le précepteur de [illegible] Magnifique (1483, 1493), et enfin le cardinal Julien della [illegible] Jules II. Nous reviendrons plus loin sur le rôle joué [illegible] fougueux. Une lettre d'Antonio Tebaldo, ambassadeur de [illegible] Sforza auprès de Charles VII, nous montre combien nos princes [illegible] parfois les présents apportés par ces étrangers : Tebaldo, [illegible] offert au roi, en 1457, des manuscrits richement enluminés, celui-ci [illegible] plaisir extrême à regarder les miniatures et les fit admirer, plusieurs jours de suite, à tous ceux qui venaient lui rendre visite (2).

La noblesse française voyageait peu au quinzième siècle; il fallait des motifs bien puissants pour l'attirer au dehors. Le plus souvent une expédition guerrière seule décidait l'un ou l'autre de ses membres à franchir le Rhin ou les Alpes. C'est dans ces conditions que Louis II, Louis III, René d'Anjou, Jean, fils de René, René de Lorraine, son gendre, Charles d'Orléans, visitèrent la Péninsule. Nous ne croyons pas leur faire injure en supposant qu'à l'exception du bon roi René ils n'eurent guère le loisir de s'occuper d'autre chose que de politique et de stratégie.

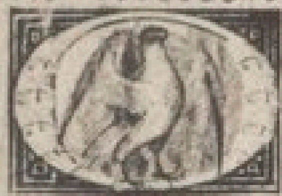
Les ambassades laissaient des traces plus durables. Nous relevons au hasard, parmi les ambassadeurs de Louis XI et de Charles VIII, les noms d'Étienne Chevalier, de Robert Gaguin et de Commynes, en d'autres termes de trois des champions les plus déclarés de la Renaissance dans notre pays. Le premier, le protecteur de Jehan Foucquet, envoyé à Rome, en 1470, auprès du pape Paul II, s'y confirma très certainement dans son admiration pour cette antiquité dont son peintre favori avait fait défiler tant de modèles sous ses yeux. Sur les sentiments éprouvés par Gaguin en face des monuments de l'Italie ou à la nouvelle de la mort de Politien et de Pic de la Mirandole, par exemple, nous possédons le témoignage de ses *Grandes Croniques*, que nous rapportons dans le chapitre suivant.

Quant à Commynes, c'est pendant son séjour à Florence, auprès de Laurent le Magnifique, qu'il apprit à aimer l'Italie et la Renaissance. Ses Mémoires proclament en maint endroit son admiration. La beauté du paysage, la magnificence des monuments, la supériorité de la civilisation, le frappent également. Tantôt il déclare que Venise est « la plus triom-

(1) Vespasiano, p. [illegible]. — Vast, *le Cardinal Bessarion*, p. 404-422.
(2) D'Adda, *Indagini*, [illegible] 30, 31.



Tres xpien et tresexcellent prince Charles hui
tiesme de ce nom roy de france Robert ministre ge
neral de lordre de saincte trinite et redemption des
prisonniers xpiens dit et desire en toute humilite
honneur gloire et longue vie.



Race le poete dit que savoir faire chose plai
sante et agreable aux princes terriens
nest point petite vertu ne a mettre entre
les derrenieres louenges et bieneurtes de lomme.
Et croy que la cause de son dit si est pour ce que les

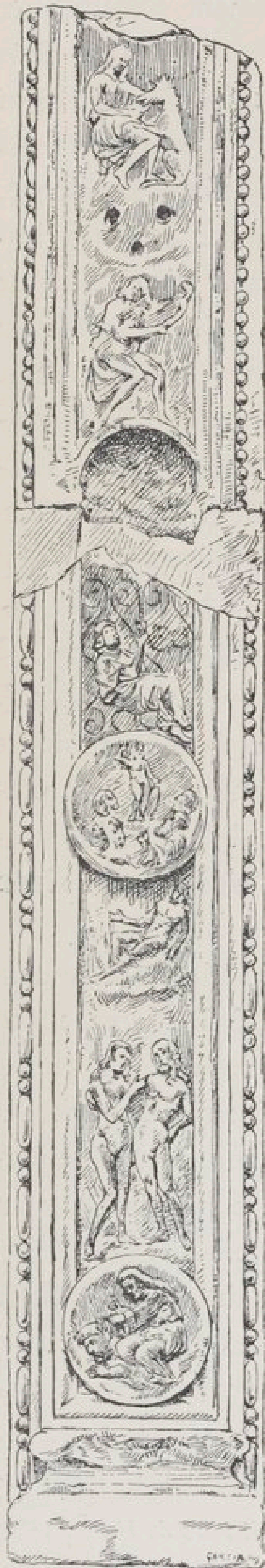


Héliog. Dujardin. Imp. Eudes

ROBERT GAGUIN OFFRANT A CHARLES VIII SA TRADUCTION DES COMMENTAIRES DE CÉSAR.

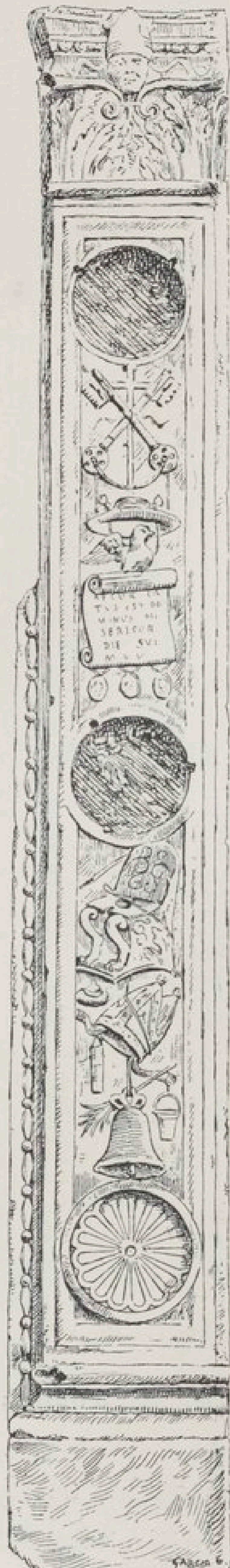
Florence. Bibl. Laurentienne. Pl. 62. N°8.

phante cité » qu'il ait jamais vue, et que la chapelle de Saint-Marc est

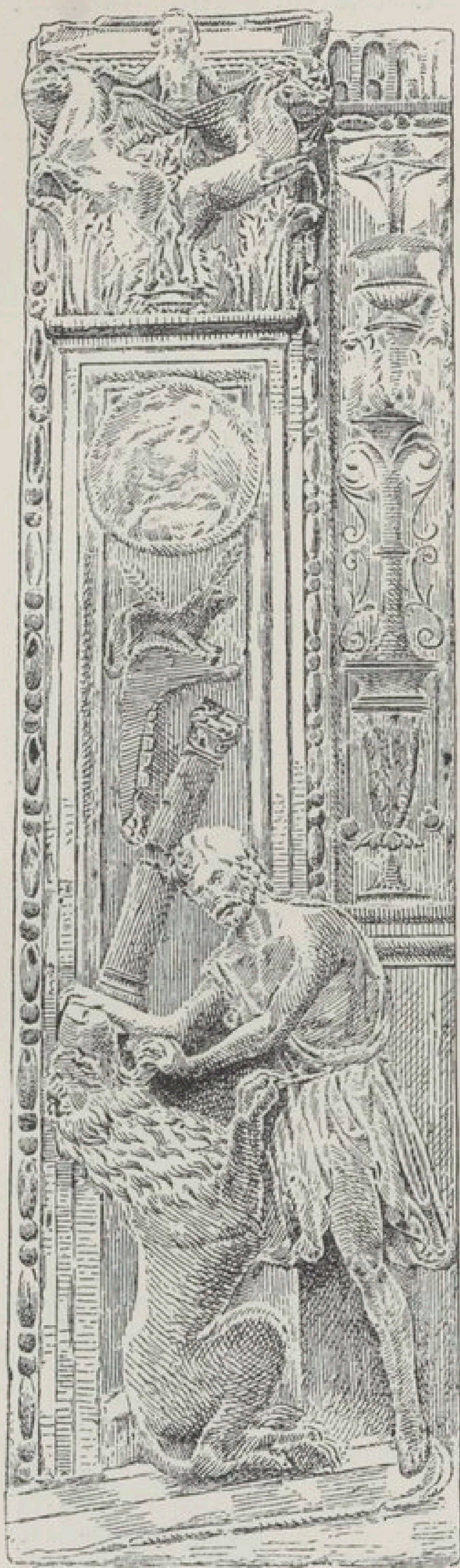


la plus belle et la plus riche chapelle du monde (liv. VII, ch. XVIII) ; tantôt il attribue la très grande expérience diplomatique des Vénitiens à leur étude des historiens antiques : « Et si ont bien congnoissance, par Titus Livius, des faultes que feirent les Rommains : car ilz en ont l'histoire, et si en sont les os en leur palais de Padoue (liv. VII, ch. XIX). » Au témoignage de son biographe, M. Kervyn, Commynes aurait même possédé un certain nombre de médailles antiques, données par Laurent le Magnifique (1). Ajoutons que dans son tombeau, commencé de son vivant (Commynes mourut en 1509), notre illustre historien a pris soin d'introduire une foule d'emblèmes et d'ornements empruntés à l'Italie, Hercule sur le bûcher, Apollon sur son char, etc. (voy. ci-contre).

Les relations incessantes du clergé français avec le Saint-Siège ne pouvaient manquer de propager de ce côté-ci des Alpes des tendances qui étaient si singulièrement en honneur



(1) *Lettres et négociations de Philippe de Commynes,* t. II, p. 279.


Fragment du tombeau de Commynes.

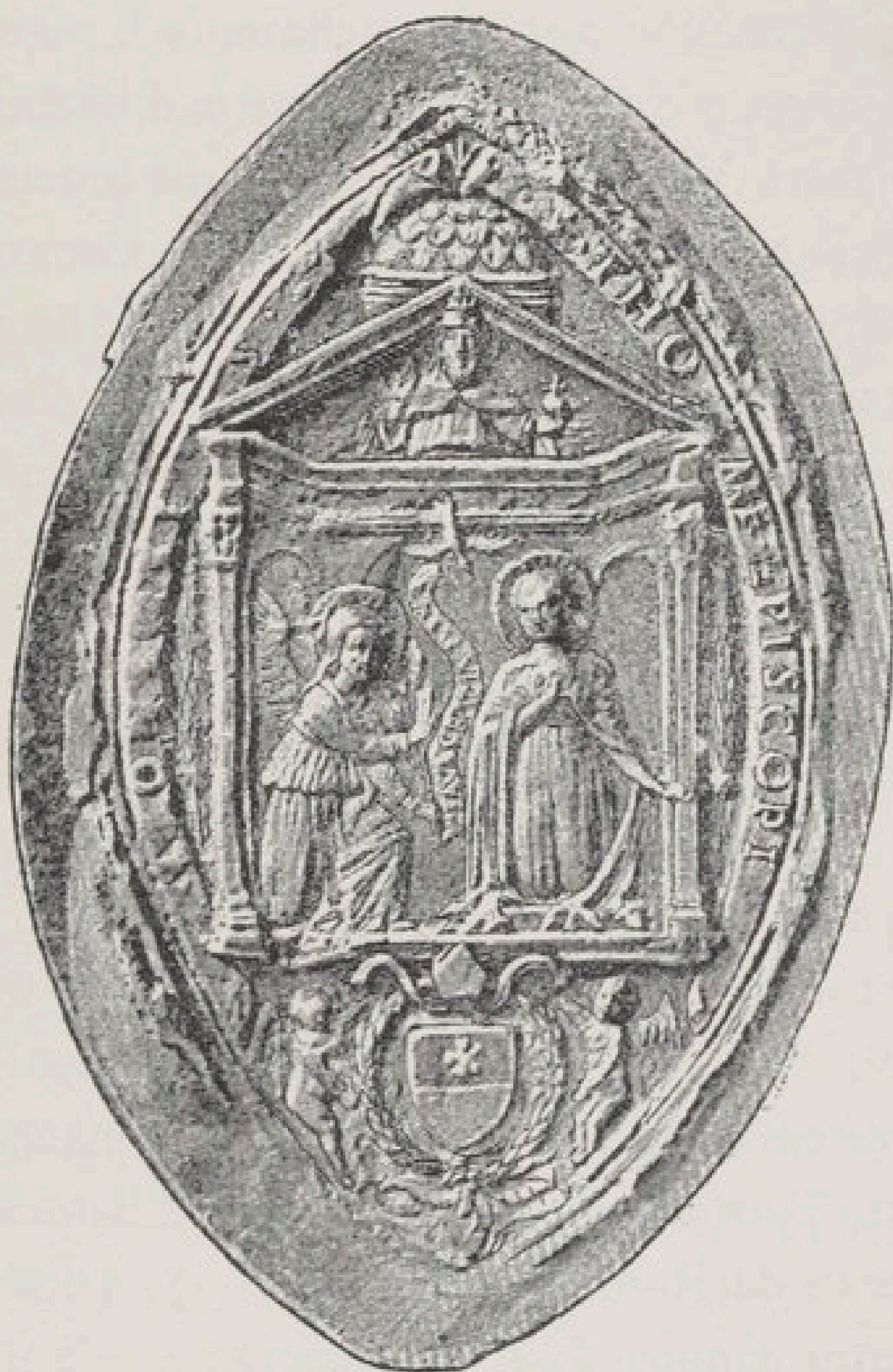
à la cour de Rome. J'ai cru devoir m'appliquer tout particulièrement à rechercher les goûts des prélats de notre pays fixés dans la Ville éternelle : involontairement ou de propos délibéré, ils sont devenus de précieux auxiliaires pour la Renaissance.

Par sa naissance, comme par ses immenses richesses, le cardinal Guillaume d'Estouteville tenait le premier rang dans la colonie française des bords du Tibre. Allié à la maison royale de France, comblé d'honneurs et de dignités par six papes, Guillaume, outre qu'il se sentait tout naturellement porté vers la magnificence, se crut obligé par situation de jouer le rôle de Mécène. De nombreux monuments élevés à Rome et dans les environs (voy. page 472), de riches cadeaux envoyés à sa province natale, la Normandie, la fondation du premier château de Gaillon, témoignent aujourd'hui encore d'un faste sans bornes, sinon d'un goût très sûr.

Un membre du sacré Collège, le fameux cardinal La Balue, fixé à Rome en 1480, mort à Ancône en 1491, semble avoir été trop éprouvé par sa longue captivité et trop distrait par les intrigues dont il ne parvenait pas à se désintéresser, pour jouer un rôle actif dans le mouvement intellectuel de sa patrie. L'occasion eût été belle de se faire le défenseur de la Renaissance lorsque Sixte IV envoya l'ancien prisonnier de Loches auprès du jeune Charles VIII, en 1484, en qualité de légat (1). Mais à ce moment La Balue avait d'autres préoc-

(1) Voy. le travail de M. Fr. Delaborde, *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris*, 1884, p. 36-51.

cupations. Plus tard nous le voyons se prêter, avec une parfaite obligeance, à une fantaisie du jeune prince. « Sire, » écrit-il à Charles VIII, sous la date du 4 mars 1490, « vous m'avez escript par monsieur de Faucon que je vous face paindre Rome. Je la vous envoieray le plus brief que fére ce pourra. Je la fays fére en manière que vous la puissiez entendre comme si vous estiez sur le lieu (1). »



Sceau de Thomas James.

Les découvertes des dernières années ont éclairé d'une lumière nouvelle les services rendus à la cause de la Renaissance par un prélat jusqu'ici peu connu, Thomas James, évêque de Saint-Pol de Léon et plus tard de Dol, en Bretagne. Né à Saint-Aubin du Cormier, Thomas James passa la majeure partie de sa vie à Rome, où il remplit les fonctions de gouverneur du fort Saint-Ange. Le sceau qu'il y commanda en 1478 appartient au plus pur style Renaissance, comme on peut en juger par la gravure ci-contre.

(1) Copie communiquée par M. François Delaborde. — Cf. Godefroy, p. 387.

Ses prédilections pour l'art italien n'éclatent pas moins dans la commande qu'il fit à Attavante, en 1483-1484, d'un précieux missel, aujourd'hui un des joyaux de la cathédrale de Lyon (1). L'exemple du prélat breton porta ses fruits : c'est au Florentin Jean Juste que ses neveux Jean et François James s'adressèrent pour lui élever, en 1507, le splendide mausolée de la cathédrale de Dol (2).

Quant au cardinal breton Alain de Taillebourg († 1476), nous sommes en droit de le considérer, non comme un champion, mais comme un adversaire de la Renaissance, plein de mépris pour le dilettantisme inauguré par Eugène IV et Nicolas V. C'est lui qui, lors du conclave dont sortit Calixte III, fit écarter la candidature de Bessarion : « Comment, s'écria-t-il, je voterais pour un Grec qui n'a pas encore eu le temps de couper sa barbe! » On est tenté de croire à une ironie du sort en découvrant, à Sainte-Praxède, le mausolée du fougueux prélat breton : il respire une élégance digne de l'antiquité; la Renaissance n'en compte guère de plus beau dans la Ville éternelle.

Il est temps de passer en revue les résultats spéciaux que nos relations avec l'Italie ont provoqués pendant la période d'hésitations et de tâtonnements, antérieure à la campagne de 1494.

Un prince dont la corruption ne le cédait guère à celle d'un Sigismond Malatesta ou d'un Ludovic le More, le duc de Berry († 1416), tel est, selon toute vraisemblance, le premier de nos amateurs qui se soit réglé sur le goût italien. Tout en encourageant les miniaturistes des Flandres, il faisait appel à ceux de Rome et de Bologne (3) ; à une époque où les Médicis n'étaient encore connus que par leurs richesses, il recherchait les camées, les médailles, les anciens tableaux grecs et italiens, et même, M. de Laborde l'affirme, les antiques (4).

L'existence en France, à la fin du quatorzième ou au début du quinzième siècle, d'une collection formée dans de pareilles données est trop impor-

(1) Voy. la notice de M. L. Delisle.

(2) Nous empruntons ces détails à la savante brochure de M. Alfred Ramé, *Notes sur le sceau de Thomas James, évêque de Léon et de Dol;* Paris, 1883.

(3) Renan, *Histoire littéraire de la France au quatorzième siècle*, 2e édit., t. II, p. 186. L'illustration des *Grandes Heures*, appartenant à Mgr le duc d'Aumale (voyez ci-dessus chap. I) est incontestablement l'œuvre d'un Italien, à l'exception du calendrier placé en tête du manuscrit, et de quelques miniatures ajoutées dans la seconde moitié du quinzième siècle.

(4) *Les Ducs de Bourgogne,* t. I, p. CXXI, note.

tante pour que nous ne placions pas sous les yeux du lecteur des extraits de l'inventaire rédigé à la mort du duc. Nous y relevons « un grant denier d'or, pesant, ouquel est contrefait au vif le visage de Julius Cesar, — un joyau d'or rond où est d'un costé le visage d'Octoman de haulte taille et a escript à l'environ : OCTOMANUS (Octavianus) CEZAR AUGUSTUS IMPERII NOSTRI ANNO XL, et de l'autre costé dudit joyau a une femme de haulte taille tenant en une de ses mains une estoille et en l'autre un fouet et a escript à environ d'icelle part : LILIA ANNO AB URBE CONDITA, — un autre joyau d'or, rond, de haulte taille, ouquel est contrefait d'un des costés Constantin à cheval et a escript à l'environ : CONSTANTINUS M. XPO DEO FIDELIS IMPERATOR, — un joyau d'or, rond, de haulte taille, où il a d'un des costez la figure d'un empereur appelé Eracle et un croissant et son tiltre escript en grec, exposé en françois en ceste manière (1)... » Ces médailles, dont deux au moins avaient été acquises de marchands florentins, étaient placées, comme des reliques, dans des bordures d'une richesse extrême, preuve du prix que le duc y attachait.

Plusieurs camées antiques, dont on trouvera la description dans l'ouvrage de M. de Laborde (t. II, p. 188-189), complétaient ce cabinet, à qui sa date, nous le répétons, donne un intérêt exceptionnel.

Son long séjour en Italie (1438-1442, 1453), non moins que ses goûts studieux semblaient tout particulièrement désigner René d'Anjou, le bon roi René († 1480), pour le rôle d'initiateur. C'était bien un monarque selon le cœur de la Renaissance, débonnaire et libéral, partageant ses loisirs entre les lettres et les arts, poussant le culte pour ces derniers jusqu'à peindre et enluminer de sa main, « petites et secrètes occupations, » comme dit un contemporain, qu'avaient dédaignées les princes italiens. Il était facile à un tel homme, dans de telles circonstances, d'avancer d'un demi-siècle l'avènement de la Renaissance dans notre pays.

Mais René manquait à la fois d'énergie dans le caractère et d'élévation dans les idées. Aucun principe supérieur n'inspira ses entreprises, ne dicta ses choix. Tout en étant forcés de tenir compte des services rendus par lui, nous devons signaler le caractère fragmentaire de ses efforts et l'indécision absolue de son goût.

René entretenait des relations avec plusieurs humanistes distingués,

(1) De Laborde, *Notice des émaux,* t. II, p. 385.

avec François Philelphe, dont il éleva le fils, ce mauvais sujet qui s'appelait Marius, au poste de juge du palais du comté de Provence, avec le Vénitien Antoine Marcello, qui lui procura la traduction de Strabon par Guarino de Vérone (1), ainsi qu'une copie de Quintilien, découvert par le Pogge, enfin avec Junien Maggio, l'éditeur de Pline, et avec Laurent Valla (2). Mais il n'eut pas l'idée d'appeler auprès de lui un de ces savants, de lui confier une chaire à l'Université d'Angers. Même absence de netteté dans la composition de sa bibliothèque : sur deux cent deux volumes (dont plusieurs imprimés) on ne trouvait que deux manuscrits grecs (Platon n'était représenté que par une traduction latine du *Phédon*) et deux manuscrits italiens (3).

A ce groupe il faut rattacher le précepteur du fils de René, le fameux Antoine de la Sale. L'auteur de *l'Hystoire et plaisante Chronique du petit Jehan de Saintré* avait visité l'Italie, en compagnie de Louis II d'Anjou (on le trouve à Rome en 1422); il en avait rapporté une certaine culture classique qui, en 1459, à l'époque où il composa son roman, ne s'était pas entièrement effacée, bien qu'il eût à ce moment un faible inquiétant pour les vers latins à rimes, les vers léonins, dont le nom seul rappelle toute la barbarie de la langue latine au moyen âge (4) : « Encores vueil et vous prie, » fait-il dire à la dame des Belles Cousines s'adressant à son jeune élève, « que vostre plaisir soit à souvent lire belles hystoires, especialement les auctentiques et merveilleux faictz que les Romains firent sur tous ceulx de la monarchie du monde, lisez Titus Livius ou Orose; se voulez scavoir des douze Césaires, lisez Suetonius : et se voulez scavoir les faictz de Cathiline et de la conspiracion ou conjuration, lisez Salustius. Se voulez scavoir de la très fière guerre de Jules César et de Pompée, aussi de la souveraine bataille en laquelle ledit Pompée fut desconfit, lisez Lucan; et se voulez scavoir des roys d'Égypte, lisez Macrobius; et se voulez scavoir des Troians, lisez Dares Phrigius; et se voulez scavoir de la diversité des langues, lisez Arnobius; et se voulez scavoir des Juifs et de la destruction de Jérusalem, lisez

(1) MM. de Quatrebarbes (*Œuvres complètes du Roi René*, t. IV, p. 198) et Heiss (*les Médailleurs de la Renaissance; Laurana*, p. 29) ont publié le frontispice de ce manuscrit, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque d'Albi.

(2) Lecoy de la Marche, *le Roi René*, t. II, p. 180-182.

(3) *Ibid.*, p. 182-194. Voyez également l'intéressant travail de M. A. Giry, *Notes sur l'influence artistique du Roi René*; Paris, 1875.

(4) Pages 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 33, 45, 71, 72, etc., de l'édition Guichard.

Josephus; et se voulez scavoir des hystoires d'Affricque, lisez Victor. Mais Pompeius Trogus, selon que Valerius escript, c'est celuy qui a le plus escript de son temps en sus, car il parle ainsi que du commencement de toutes régions et de la situation des terres (ch. XVII). »

Le même éclectisme préside aux rapports de René avec les artistes : il emploie tour à tour des Français, des Italiens, des Flamands, voire des Espagnols. Ce n'est que lorsqu'il s'agit d'assigner à chacun d'eux une tâche déterminée que ses préférences se trahissent. Pour la peinture et la mi-



Médaille du roi René et de Jeanne de Laval, par Pierre de Milan.

niature, ses sympathies sont acquises aux Flamands et à leurs disciples; pour la sculpture et pour l'art du médailleur, il fait appel au talent des Italiens.

Ce goût, on pourrait presque dire cet engouement pour les Flamands, René le partageait, nous l'avons constaté plus haut, avec bon nombre d'amateurs italiens. Mais il n'apporta pas dans ses acquisitions ou ses commandes la même distinction de goût. On ne voit pas qu'il ait encouragé quelque coryphée de l'École de Bruges. Seul, Coppin Delf mérite une mention à part. C'est aussi un artiste, somme toute, secondaire, que l'enlumineur du Livre d'heures conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale (fonds latin, n° 10491). Les types en sont passablement pauvres et vulgaires, l'exécution assez molle; on n'y trouve ni la fermeté, la précision des Flamands, leur

puissance de coloris, ni l'élégance des Italiens. Seuls, les fonds d'architecture et les ornements nous frappent par certaines réminiscences classiques. Sur le folio 45, on remarque deux médaillons en camaïeu (têtes de femmes vues de profil) qui font songer aux bordures à camées des Médicis. Les édifices à pilastres de la même page révèlent aussi l'influence italienne. Ailleurs (ff. 75 v°, 154 v°, 160 v°, 221) l'enlumineur prodigue les incrustations en marbres de couleur, les arcs en plein cintre, les niches en pectens, les pilastres et autres motifs propres à la Renaissance. Je signalerai surtout la statue d'Hercule (en camaïeu) figurée sur l'édifice du folio 160 v°. Ces emprunts témoignent de la bonne volonté, sinon de la science de l'auteur : nous avons évidemment affaire à quelque honnête artiste français, nourri dans la tradition flamande et qui a entendu parler vaguement des formes architecturales retrouvées par les Italiens au début du quinzième siècle (1).

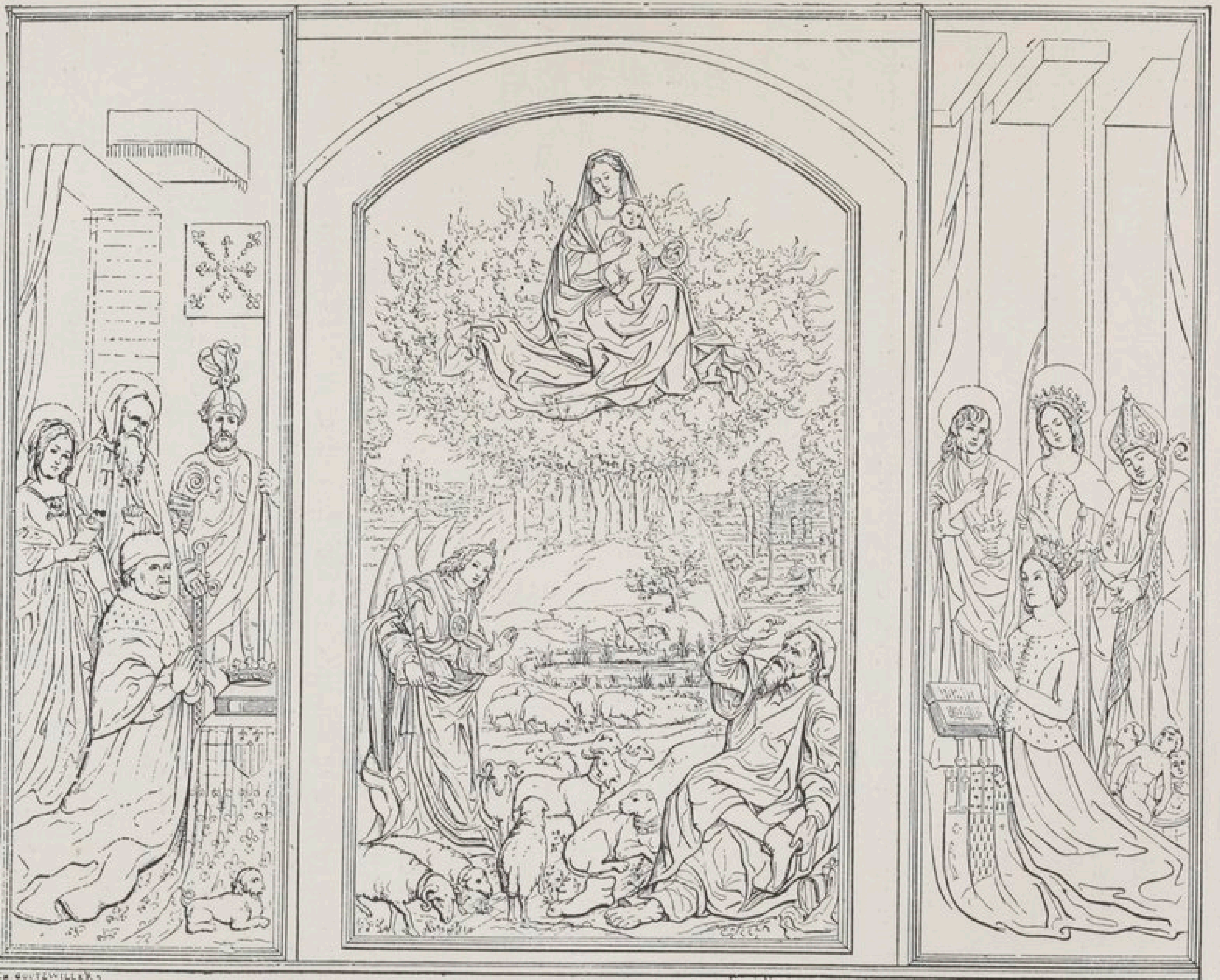
Il ne faut point chercher ces imitations chez le plus remarquable, sans contredit, des peintres de la cour d'Angers, le maître mystérieux dont le nom n'a été révélé que dans ces dernières années (l'historien de René, M. Lecoy de la Marche, l'a encore ignoré), Nicolas Froment, l'auteur du retable de la Galerie des Offices, avec la *Résurrection de Lazare* (daté de 1461) et du fameux *Buisson ardent*, de la cathédrale d'Aix (1475). Son réalisme brutal lui a valu d'être longtemps classé, à Florence, parmi les inconnus de l'École allemande. Rien ne se saurait imaginer de plus horrible que la face décharnée de Lazare, se redressant dans son cercueil, que son corps rongé par les vers (2). Nicolas Froment est d'ailleurs un excellent coloriste et un dessinateur de premier ordre : telle de ses figures fait songer par sa précision et sa fermeté à Thierry Bouts, dont le chef-d'œuvre, le *Miracle de l'empereur Othon*, est entré dans ces dernières années au Musée de Bruxelles. Mais, dans le tableau de Florence du moins, Froment recherche les types les plus laids, les expressions les plus grimaçantes, les motifs les plus vulgaires (3).

Il y a plus de noblesse et de souffle dans le *Buisson ardent :* la vigueur

(1) M. Waagen (*Kunstwerke und Künstler in Paris*, p. 386) a cherché à démontrer que le manuscrit de la Bibliothèque nationale avait été exécuté non pour René d'Anjou, mais pour son petit-fils René de Lorraine. Nous nous bornons à enregistrer cette assertion, sans la discuter.

(2) Voy. la *Gazette des Beaux-Arts*, 1877, t. III, p. 355-362 ; 1878, t. II, p. 861-866 (article de M. Paul Mantz), et les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1877, p. 396-400.

(3) Le catalogue du Musée de Naples attribue à Froment plusieurs tableaux exposés dans la salle des Flamands et des Allemands. Nous nous refusons à y voir la main de ce maître.



Le Buisson ardent, par Nicolas Froment, d'Avignon. Cathédrale d'Aix.

des portraits n'y exclut pas un sentiment véritable de grâce et de fraîcheur, surtout dans la figure de la Vierge et dans le paysage.

Chez le Mécène angevin, le choix des sujets correspond au choix des artistes; ses prédilections vont des compositions les plus lugubres à des scènes d'un haut comique : tantôt il fait peindre le *Roi mort* ou la *Mort qui pique l'amoureux*, tantôt il achète, à Lyon, un *Homme qui étrille une femme* et une *Femme qui étrille un homme* (1). On connaît la piquante boutade du président de Brosses à la vue du tableau des Célestins d'Avignon représentant le squelette de la maîtresse de René : rien de plus mérité que l'épithète qu'il accola au nom du roi.

Nous avons la satisfaction, cependant, de rencontrer une scène antique parmi les tableaux du royal amateur : c'est une « toille painte en laquelle est paincte Paaris, Vénus et autres choses ». Citons aussi quelques vues de villes (2).

Ceci nous amène à parler des autres collections du château d'Angers. René n'était pas insensible aux souvenirs de l'antiquité; dès 1442, Cyriaque d'Ancône lui offrit, à Florence, la copie d'une inscription (3); en 1448, le roi acquit d'un coup quatorze « pierres de camahieux de diverses tailles », auxquelles vint se joindre la même année un autre « camaheu » et une « teste d'arain qui souffle le feu », envoyée de Rome (4). Son insatiable curiosité s'étendait également aux verres de Venise, aux animaux exotiques, lions, léopards, etc.

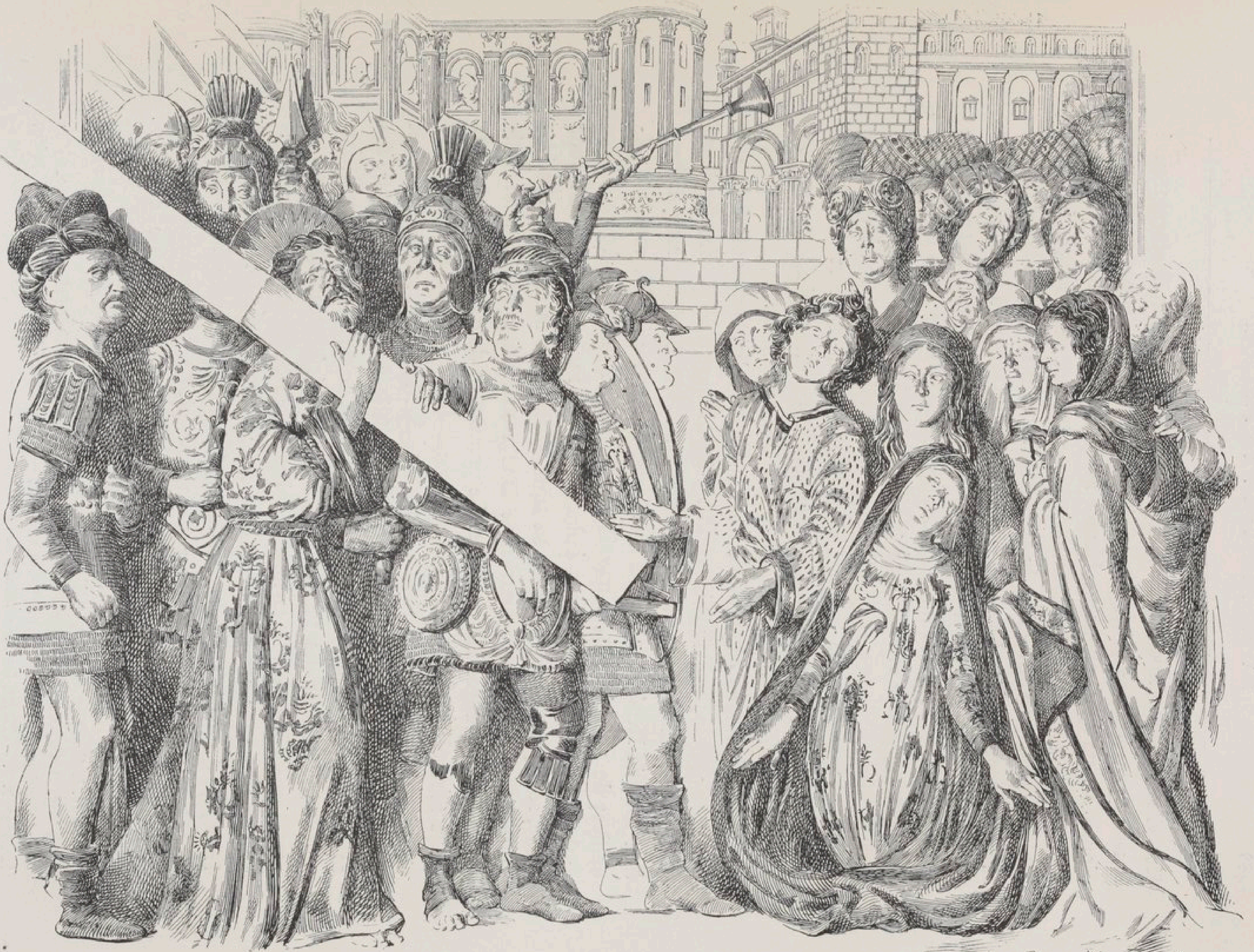
Des médailles, de la « tête d'airain » et des camées, la transition aux médailleurs et aux sculpteurs est facile. Deux artistes distingués, Pierre de Milan et François de Laurana, ont répandu à l'envi l'effigie du bon roi, de son épouse, Jeanne de Laval, remarquable par sa maigreur et sa sécheresse, et des siens. Le petit art, nous ne cesserons de le répéter, fraie souvent la voie au grand, et un changement de procédé peut produire plus d'effet qu'une révolution dans le style. Le perfectionnement de la peinture à l'huile a contribué pour le moins autant que leur génie hors ligne à la gloire des van Eyck. Luca della Robbia, qui était un sculpteur de la taille de Donatello et de Ghiberti, doit surtout sa réputation à l'invention des terres cuites émail-

(1) Lecoy de la Marche, *le Roi René*, t. II, p. 81, et *Extraits*, p. 275.

(2) *Le Roi René*, t. II, p. 98.

(3) Ce fait, qui a échappé aux biographes de René, est mentionné par Cyriaque dans les *Commentariorum nova fragmenta*, p. 4.

(4) Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, nos 560, 563, 573, 666.



Le Portement de croix, par Fr. Laurana. Église Saint-Didier, à Avignon.

lées. C'est ainsi également que Laurana, qui n'avait très certainement trouvé accès auprès de René qu'en sa qualité de médailleur (art encore inconnu en France à cette époque), gagna bientôt la confiance du roi et de son entourage au point d'obtenir la commande de sculptures d'un caractère monumental, le tombeau de Charles du Maine, dans la cathédrale du Mans (1473), le monument de Saint-Lazare dans l'église de la Major, à Marseille (1), le retable de Saint-Didier à Avignon (1481). Et voilà comment notre pays se trouva doté de trois des ouvrages les plus considérables dont la première Renaissance puisse s'honorer de ce côté-ci des Alpes.

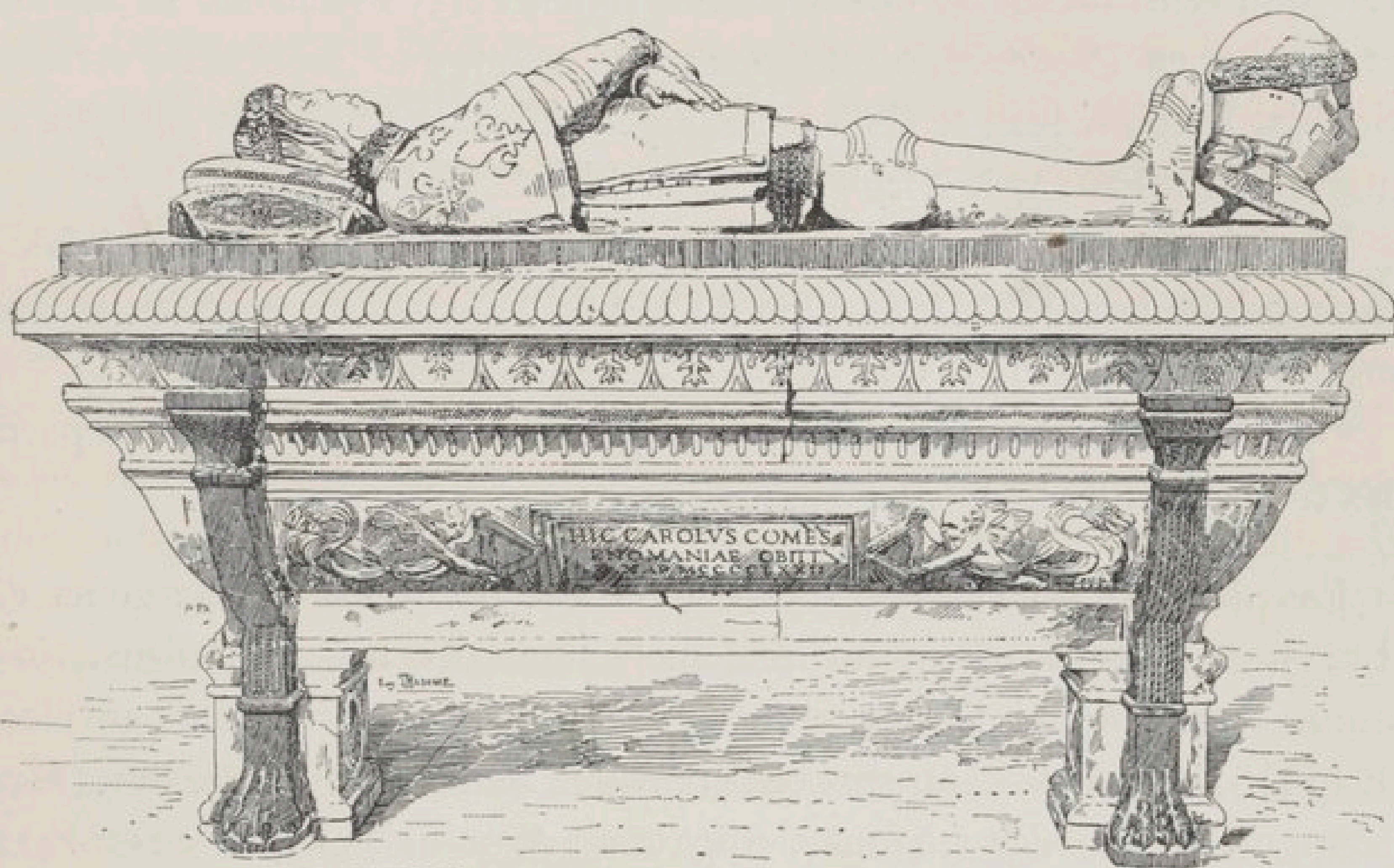
Après les recherches si consciencieuses de MM. Armand et Heiss, il ne reste rien à ajouter sur les médailles de Pierre de Milan et de François Laurana, mais l'œuvre sculpté du second de ces maîtres offre trop d'importance pour que nous ne nous y arrêtions pas un instant.

François Laurana ou plutôt de Laurana était probablement originaire du bourg de ce nom, en Dalmatie; peut-être était-il parent du célèbre architecte d'Urbin, Luciano di Martino de Laurana. Nous le rencontrons d'abord à la cour de René, pour lequel il exécute, de 1461 à 1466, diverses médailles; de 1468 à 1471, il travaille en Sicile, à Palerme et à Noto, à des sculptures qui existent encore; enfin, de 1473 à 1490 il sculpte, soit pour René, soit pour des princes de sa famille, plusieurs monuments considérables, que la critique est parvenue dans ces dernières années à lui restituer par des preuves indiscutables. Le premier en date de ces monuments est le mausolée de Charles d'Anjou, comte du Maine, frère du roi René († 1473, nouveau style), dans la cathédrale du Mans. C'est une œuvre tout italienne par la disposition et par le style; à la netteté et à la pureté des contours se joint l'extrême liberté de la facture; on pourrait presque ajouter que le mouvement des figures est parfois exagéré, notamment dans les génies nus soutenant le cartouche qui porte en belles capitales romaines l'inscription : HIC CAROLVS COMES CENOMANIAE OBIIT DIE X AP. MCCCC L XXII. L'emploi de marbre blanc et noir n'est pas moins caractéristique, ainsi que M. Chardon l'a fait observer avec raison (2). Le retable de Saint-Didier d'Avignon a plus de puissance et moins de noblesse : la rudesse, on pour-

(1) Voy. le *Courrier de l'Art*, 1883, p. 601, 602.

(2) Voy. di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia*, t. IV, p 185-186, et *I Gaugini*, t. I, Palerme, 1880; — la *Chronique des Arts*, 1881, p. 79-80, 111-112; — Chardon, *le Tombeau de Charles d'Anjou*; le Mans, s. d. — Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance*.

rait presque dire la brutalité des types, surtout chez les bourreaux du Christ, montre à quel point l'artiste italien avait subi l'influence du milieu



Tombeau de Charles du Maine, par Fr. Laurana. Cathédrale du Mans.

réaliste dans lequel il passa la majeure partie de son existence. Les traditions de son pays natal ne recouvrent leurs droits que dans les pilastres



Détail du tombeau de Charles du Maine.

et les rinceaux qui encadrent la composition et dans les édifices qui lui servent de fond (1).

(1) « La deuxième figure du cortège du Christ n'est pas sans quelque analogie comme profil avec le duc d'Armagnac du tombeau de Solesmes, type très caractérisé du neveu du roi René et du petit-fils du comte du Maine. » (Note communiquée par M. le duc de Chaulnes.)

Parmi les artistes italiens protégés par René, il faut encore citer le verrier Benoît de Ferry, originaire de Lanta, diocèse de Nola, dans la Pouille. Lorsque René fut chassé de ses États d'Italie, Ferry s'attacha à sa destinée et le suivit en Provence, où il fonda, près d'Apt, une importante verrerie. Ses fils, Nicolas, Jean et Galiot, continuèrent cette exploitation, qui jeta un grand éclat. En 1476, Nicolas reçut le titre de verrier ducal (1).

René fut en outre en relations avec les della Robbia. On attribue à Luca, le chef de la famille, le médaillon du Musée de South Kensington, avec les armoiries de René dans une bordure de fruits et de feuilles (2).

On voit, somme toute, que René a plus d'un titre pour figurer parmi les champions de la Renaissance.

Les ducs de Bourgogne, tout entiers aux traditions et aux goûts des Flandres, ne favorisèrent qu'accidentellement des artistes italiens. Nous aurons bien vite fait d'énumérer ceux qui travaillèrent sous leurs auspices. En 1418, on trouve à leur service le tapissier Jehan de Florence, sans doute identique au tapissier Jehan Arnoulphin ou Arnolfini, mentionné en 1422 : comme les Italiens de cette époque recouraient exclusivement à des tapissiers flamands, on est autorisé à se demander par quelle anomalie un tapissier italien vint s'établir dans les Flandres. Mais poursuivons. A en juger par son nom, l'horloger Pierre Lombart (1430) était également né de l'autre côté des monts. Nous émettrons la même hypothèse au sujet de Johannes César, qui apporta au duc, en 1443-1444, un astrolabe (3).

On possède des informations plus précises sur le médailleur Nicolas Spinelli de Florence, qui apparaît en 1468 dans les comptes de Charles le Téméraire (4) avec la qualification de tailleur et graveur de sceaux du duc de Bourgogne. Cet artiste, qui s'établit dans la suite à Lyon, où il demeura depuis 1468 jusqu'à sa mort, arrivée en 1499, fut chargé par le duc de graver son sceau secret. Nous retrouverons ce maître distingué dans la seconde partie du présent chapitre.

(1) Reboul, *Les de Ferry et les d'Escrivan, verriers provençaux*, Paris, 1873, p. 5 et suiv.; M. Lecoy de la Marche (t. I, p. 484) ne mentionne que Nicolas Ferré (1476), qu'il semble considérer comme Français. — Citons encore parmi les Italiens attachés au service de René le médecin Antonello d'Aversa (1488), et Frozino d'Andrea dei Pazzi (?) de Florence.

(2) Cavallucci et Molinier, *les Della Robbia*, p. 55, 264.

(3) De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. 388.

(4) Heiss, *Médailles de personnages français par Niccolo Spinelli de Florence*, p. 6. Ce sceau a été reproduit en photographie par M. Demay, dans ses *Sceaux de la Flandre*, t. I, n° 107.

A côté des services rendus, souvent à leur insu, par René et par les ducs de Bourgogne, il faut mentionner les efforts de plusieurs amateurs, dont les noms ne nous sont malheureusement point parvenus. Vasari parle à diverses reprises d'ouvrages florentins envoyés en France vers le milieu du quinzième siècle. Tantôt c'est Simon, le prétendu frère de Donatello, qui exécute des bronzes destinés à notre pays; tantôt Ottaviano et Agostino (di Duccio), les prétendus frères de Luca della Robbia, y expédient des sculptures en terre cuite émaillée, tantôt encore Antonio Rossellino sculpte pour Lyon un tombeau de marbre (1). Dans cette même ville de Lyon mourut, au témoignage de Filarete, dont le Traité d'architecture a été terminé en 1464, le peintre Bertho (2). On considère en outre comme de nationalité italienne un peintre fixé à Montpellier, en 1453, Loys d'Andrea, et un autre peintre du nom de Pietre André, attaché au service des ducs d'Orléans, de 1456 à 1491 (3).

Complétons ce tableau par des détails empruntés à l'histoire littéraire. Plusieurs hellénistes vinrent, vers la même époque, chercher fortune en France. Grégoire de Città di Castello, surnommé Tifernas (du nom de sa patrie), obtint une chaire à l'Université de Paris en 1470, peut-être même en 1455 déjà. Il eut pour successeur Georges Hermonyme de Sparte, qui compta parmi ses disciples Reuchlin, Budé et Érasme. La situation d'Hermonyme semble toutefois avoir été assez précaire; il était forcé de donner en même temps des leçons de calligraphie grecque et de faire le métier de copiste. Mentionnons encore Andronic, fils de Callistus, qui, déjà vieux, passa les Alpes pour chercher des protecteurs en France et qui survécut peu à ce dernier effort (4).

On voit par les exemples que nous venons de réunir de combien il faut reculer la date de l'apparition des premiers représentants de la Renaissance de ce côté-ci des Alpes.

(1) Édition Milanesi, t. II, p. 459; t. III, p. 66; t. IV, p. 218.

(2) Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 205.

(3) *Nouvelles Archives de l'art français*, 1877, p. 120-135 (article de M. U. Robert) et 1878, p. 191. M. Pinchart, toutefois, dans le *Lexikon* de M. Meyer (t. I, p. 684), ne semble pas croire à l'origine italienne de Pietre André.

Alart, Génois, qui exécuta, en 1457 et années suivantes, différents ouvrages pour la cathédrale de Cambrai, semble avoir été originaire, malgré son nom, de Tournai. (Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, p. 75, 196, 264, 401.)

(4) Egger, *l'Hellénisme en France*; Paris, 1869, t. I, p. 143, 146, 147. Cf. Voigt, t. II, p. 359.

La tâche dédaignée par des princes aussi généreux et aussi artistes que le roi René et le duc Philippe de Bourgogne, un simple peintre osa l'entreprendre.

Le premier, très certainement, de tous les artistes français, Jehan Foucquet, se rendit en Italie dans un but d'étude et jugea la Renaissance italienne avec autant de netteté que d'indépendance (1). Quoiqu'il n'eût cessé de mettre à profit les leçons des Flamands (combien d'Italiens n'en faisaient pas autant!), tout nous autorise à ranger notre illustre peintre tourangeau parmi les champions de la nouvelle École, depuis l'imitation constante de l'architecture classique (c'est par là également, on se le rappelle, que la Renaissance pénétra d'abord dans la peinture italienne) jusqu'à l'étude du nu, la noblesse de la composition et de l'ordonnance, enfin la substitution de portraits aux types souvent si impersonnels de ses prédécesseurs (dans le diptyque de Melun, la figure de la Vierge, on le sait, passe pour le portrait d'Agnès Sorel).

Le chef de l'École de Tours, ce centre fécond qui, six siècles auparavant, sous Charlemagne, avait donné le signal d'une autre Renaissance, était né vers 1415. Tout jeune encore, vers 1440 (2), il visita l'Italie, où il eut l'honneur d'être choisi pour peindre le pape Eugène IV. Ce portrait, sur toile et à l'huile, frappa les Italiens, alors encore peu habitués à la technique inventée ou perfectionnée par Jean van Eyck. De retour en France, Foucquet travailla tour à tour pour Charles VII, Louis XI et Étienne Chevalier. Il prolongea sa glorieuse carrière jusque vers 1480 : en 1481, un document publié par M. de Grandmaison fait mention de sa veuve et de ses héritiers (3).

(1) A la fin du quatorzième et au commencement du quinzième siècle, un habitant de Paris, sur lequel nous ne possédons pas d'autre renseignement, Jehan Alcerius ou Alcherius, s'occupait de recueillir à Milan (en 1382 et en 1409), à Bologne et à Venise (en 1410) des recettes de peinture, dont Jehan le Bègue tira le recueil publié depuis par Mme Merrifield. Rien d'ailleurs, dans les notes d'Alcherius, n'indique une prédilection particulière pour la peinture italienne : il se borne à proclamer Michele de Besozzo comme « pictor excellentissimus inter omnes pictores mundi. » (Mme Merrifield, *Original treatises... on the arts of Painting;* Londres, 1849, t. I, p. I-III.) — Je n'hésite pas à identifier Jehan Alcherius au personnage du même nom chargé en 1401 d'examiner les travaux de son compatriote Mignot, à la cathédrale de Milan.

(2) Voyez la dissertation de M. de Montaiglon, *Archives de l'art français,* 2e série, t. I, p. 454-468, et *the Renaissance of art in France,* de Mme Pattison, t. I, p. 268, 369.

(3) *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine,* p. 14. Il importe de mettre le lecteur en garde contre les assertions de M. de Laborde, qui affirme que Foucquet appartient encore au moyen âge, et qu'il n'a pas visité l'Italie (*la Renaissance,* t. I, p. 157, 162).



Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

LE MARIAGE DE LA SAINTE VIERGE, MINIATURE DE JEAN FOUQUET.
(Livre d'heures d'Étienne Chevalier, Collection Brentano, à Francfort s. l. M.)

La tâche dédaignée par des princes aussi généreux et aussi artistes que le roi René et le duc Philippe de Bourgogne, un simple peintre osa l'entreprendre.

Le premier, très certainement, de tous les artistes français, Jehan Foucquet, se rendit en Italie dans un but d'étude et jugea la Renaissance italienne avec autant de netteté que d'indépendance (1). Quoiqu'il n'eût cessé de mettre à profit les leçons des Flamands (combien d'Italiens n'en faisaient pas autant!), tout nous autorise à ranger notre illustre peintre tourangeau parmi les champions de la nouvelle École, depuis l'imitation constante de l'architecture classique (c'est par là également, on se le rappelle, que la Renaissance pénétra d'abord dans la peinture italienne) jusqu'à l'étude du nu, la noblesse de la composition et de l'ordonnance, enfin la substitution de portraits aux types souvent si impersonnels de ses prédécesseurs (dans le diptyque de Melun, la figure de la Vierge, on le sait, passe pour le portrait d'Agnès Sorel).

Le chef de l'École de Tours, ce centre fécond qui, six siècles auparavant, sous Charlemagne, avait donné le signal d'une autre Renaissance, était né vers 1415. Tout jeune encore, vers 1440 (2), il visita l'Italie, où il eut l'honneur d'être choisi pour peindre le pape Eugène IV. Ce portrait, sur toile et à l'huile, frappa les Italiens, alors encore peu habitués à la technique inventée ou perfectionnée par Jean van Eyck. De retour en France, Foucquet travailla tour à tour pour Charles VII, Louis XI et Étienne Chevalier. Il prolongea sa glorieuse carrière jusque vers 1480 : en 1481, un document publié par M. de Grandmaison fait mention de sa veuve et de ses héritiers (3).

(1) A la fin du quatorzième et au commencement du quinzième siècle, un habitant de Paris, sur lequel nous ne possédons pas d'autre renseignement, Jehan Alcerius ou Alcherius, s'occupait de recueillir à Milan (en 1382 et en 1409), à Bologne et à Venise (en 1410) des recettes de peinture, dont Jehan le Bègue tira le recueil publié depuis par Mme Merrifield. Rien d'ailleurs, dans les notes d'Alcherius, n'indique une prédilection particulière pour la peinture italienne : il se borne à proclamer Michele de Besozzo comme « pictor excellentissimus inter omnes pictores mundi. » (Mme Merrifield, *Original treatises... on the arts of Painting;* Londres, 1849, t. I, p. I-III.) — Je n'hésite pas à identifier Jehan Alcherius au personnage du même nom chargé en 1401 d'examiner les travaux de son compatriote Mignot, à la cathédrale de Milan.

(2) Voyez la dissertation de M. de Montaiglon, *Archives de l'art français*, 2e série, t. I, p. 454-468, et *the Renaissance of art in France*, de Mme Pattison, t. I, p. 268, 369.

(3) *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, p. 14. Il importe de mettre le lecteur en garde contre les assertions de M. de Laborde, qui affirme que Foucquet appartient encore au moyen âge, et qu'il n'a pas visité l'Italie (*la Renaissance*, t. I, p. 157, 162).



Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

LE MARIAGE DE LA SAINTE VIERGE. MINIATURE DE JEAN FOUQUET.
(Livre d'heures d'Étienne Chevalier. Collection Brentano, à Francfort s. l. M.)

Mais ce sont là détails connus de tous; il n'est plus aujourd'hui de lecteur instruit qui ne sache ce que Foucquet a mis de vérité et de poésie dans les miniatures du Livre d'heures d'Étienne Chevalier, dans celles du Josèphe de la Bibliothèque nationale, du Boccace de la Bibliothèque de Munich. L'harmonie de son coloris, la netteté et la force de sa caractéristique, la vivacité de ses expressions, montrent un génie essentiellement français, sérieusement préoccupé d'atténuer et d'adoucir ce qu'il pouvait y avoir de vulgaire ou de brutal dans les tableaux des Flamands.



Portrait de Jehan Foucquet, d'après l'émail du Musée du Louvre.

Le point sur lequel doivent plus particulièrement porter nos recherches est l'étude des œuvres antiques.

Dans les Heures d'Étienne Chevalier, dont M. Vallet de Viriville place l'exécution vers 1455, Foucquet semble avoir érigé en règle l'adoption des formes classiques pour tout ce qui est du domaine de l'architecture et de l'ornementation. Il a mis à profit son séjour en Italie, principalement à Rome, pour faire la plus ample provision de tout un monde de motifs déjà familiers à ses confrères italiens, mais qu'il a été certainement le premier à faire connaître de ce côté-ci des Alpes. Nous pouvons rattacher à des originaux encore existants un des motifs qu'il a le plus affectionnés, les

colonnes torses couvertes de pampres au milieu desquels s'agitent des génies nus (voyez la planche ci-contre, le *Mariage de la Vierge*) : il les a copiés à Saint-Pierre, où ces colonnes, aujourd'hui disséminées dans différentes parties de la basilique, passent pour provenir du temple de Salomon, à Jérusalem (!).

Foucquet n'a pas accordé la même attention à la statuaire qu'à l'architecture antique. Sa connaissance du corps nu laisse encore beaucoup à désirer; on peut s'en convaincre en examinant les femmes représentées sur le folio 169 de la publication de M. Curmer; elles sont réellement monstrueuses.

La préoccupation de l'architecture romaine éclate avec la même force dans l'illustration des *Antiquités judaïques,* de Josèphe, manuscrit que M. Vallet de Viriville croit avoir été enluminé vers 1470 (Bibliothèque nationale; fonds français, n° 6891, ancien 2475). Les monuments sont imités de ceux de l'Italie, sauf de rares exceptions : pilastres, portiques à colonnes de porphyre, statues placées dans des niches ou sur des colonnes, arcs de triomphe ornés de bas-reliefs, en forme de frise, il n'est édifice ou ornement antique que l'artiste ne se soit plu à reproduire, et ses reproductions témoignent du goût le plus sûr; je ne crains pas d'affirmer que peu de peintres italiens contemporains étaient capables d'interpréter l'antiquité avec la même correction. Dans deux miniatures (ff. 213 v° et 248), Foucquet s'est efforcé de concilier les données de l'architecture romaine avec celles de l'architecture du moyen âge : il y a donné pour toiture à une cathédrale gothique une sorte de dôme surbaissé, se rapprochant de la coupole du Panthéon.

L'École de Tours vécut longtemps sur les traditions de son illustre fondateur, mais sans les développer. Un nouveau contact avec l'Italie était nécessaire pour réaliser de nouveaux progrès; ce fut un autre Tourangeau, Jean Bourdichon, avec lequel nous ferons connaissance dans le chapitre V, qui accepta cette tâche.

Plusieurs manuscrits de la Bibliothèque nationale (fonds français, n°s 53, 273, 364, 20071) nous font connaître les efforts des continuateurs de Foucquet.

Le plus remarquable d'entre eux est un Tite-Live grand in-folio (B. N. fonds français, n° 20071) au coloris excessivement fondu et doux. Nous y re-



Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

CYRUS RENDANT LA LIBERTÉ AUX JUIFS

Miniature de J. Fouquet. Bibliothèque Nationale.

de pampres au milieu desquels s'agitent des planche ci-contre, le *Mariage de la Vierge*) : il les où ces colonnes, aujourd'hui disséminées dans dif- de la basilique, passent pour provenir du temple de Salo- Jérusalem (!).

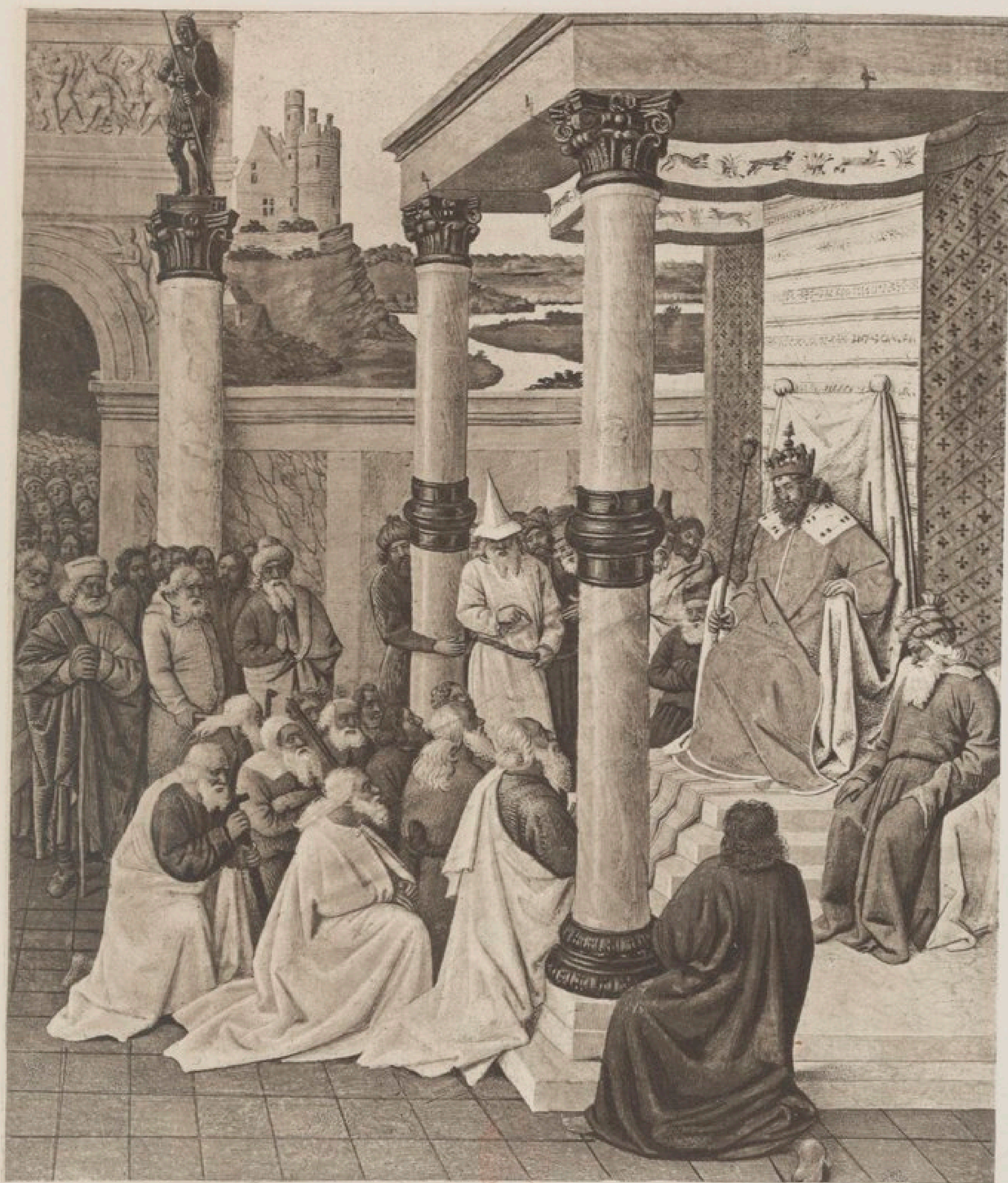
pas accordé la même attention à la statuaire qu'à l'architec- Sa connaissance du corps nu laisse encore beaucoup à dé- peut s'en convaincre en examinant les femmes représentées sur 169 de la publication de M. Curmer ; elles sont réellement mons- es.

préoccupation de l'architecture romaine éclate avec la même force l'illustration des *Antiquités judaïques*, de Josèphe, manuscrit que allet de Viriville croit avoir été enluminé vers 1470 (Bibliothèque na- le ; fonds français, n° 6891, ancien 2475). Les monuments sont imités eux de l'Italie, sauf de rares exceptions : pilastres, portiques à colonnes porphyre, statues placées dans des niches ou sur des colonnes, arcs de mphe ornés de bas-reliefs, en forme de frise, il n'est édifice ou orne- nt antique que l'artiste ne se soit plu à reproduire, et ses reproductions oignent du goût le plus sûr ; je ne crains pas d'affirmer que peu de pein- s italiens contemporains étaient capables d'interpréter l'antiquité avec même correction. Dans deux miniatures (ff. 213 v° et 248), Foucquet st efforcé de concilier les données de l'architecture romaine avec celles l'architecture du moyen âge : il y a donné pour toiture à une cathédrale thique une sorte de dôme surbaissé, se rapprochant de la coupole du nthéon.

L'École de Tours vécut longtemps sur les traditions de son illustre fon- teur, mais sans les développer. Un nouveau contact avec l'Italie était cessaire pour réaliser de nouveaux progrès ; ce fut un autre Tourangeau, n Bourdichon, avec lequel nous ferons connaissance dans le chapitre V, i accepta cette tâche.

Plusieurs manuscrits de la Bibliothèque nationale (fonds français, 53, 273, 364, 20071) nous font connaître les efforts des continuateurs de ucquet.

plus remarquable d'entre eux est un Tite-Live grand in-folio (B. N. français, n° 20071) au coloris excessivement fondu et doux. Nous y re-



Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

CYRUS RENDANT LA LIBERTÉ AUX JUIFS.
Miniature de J. Fouquet. Bibliothèque Nationale.



Portrait de Guillaume Juvénal des Ursins. Attribué à Foucquet. Musée du Louvre.

trouvons tous les motifs que le maître se plaisait à prodiguer, les festons, les statues placées sur des colonnes, les pilastres, les coupoles, les colonnes triomphales, les arcs de triomphe, les loges ouvertes, les bucranes, les têtes de lions, des médailles gigantesques incrustées sur les monuments (fol. XCVIII v°), les lettres S. P. Q. R., etc.

L'enlumineur d'un autre manuscrit de Tite-Live (n° 273) montre plus de timidité. Quoiqu'il sache représenter, lui aussi, des pilastres et des frontons (ff. 84 v°, 130 v°, 246, 295), on voit qu'il n'a pas étudié sur les lieux mêmes l'architecture antique : les édifices du folio 84 v° sont particulièrement hétéroclites. Par contre, le jeune homme représenté fol. 130 v° porte le costume italien et se distingue par son élégance.

Il y a plus de saveur dans le *Romuléon* (n° 364). L'auteur a bravement cherché à concilier la Renaissance avec le moyen âge. Dans l'Enlèvement des Sabines surtout (fol. 24), le mélange des tourelles gothiques avec les « loggie » ouvertes, des arcs en dos d'âne avec les médaillons, produit un effet bizarre. Ailleurs (fol. 81) nous trouvons des arcs de triomphe d'une forme extravagante, ou des génies nus, vraiment informes, dans des médaillons (fol. 197). La ville représentée folio 169 v° est celle qui se rapproche le plus de l'Italie; on y voit des églises à double fronton triangulaire; des tours voûtées en cintre surélevé. Signalons aussi la louve allaitant Romulus et Rémus; comme dans le manuscrit précédent, elle se retourne pour lécher ses nourrissons. Où l'artiste se sent le mieux à l'aise, c'est dans les représentations de batailles; il y a véritablement de l'allure et de la fougue dans ces mêlées de chevaliers aux armures dorées étincelantes. Malheureusement, l'ignorance des lois de la perspective linéaire et de celles des proportions viennent nous choquer à tout instant. Les soldats placés dans les tours que portent les éléphants (ff. 123 et 232) sont bien trois cents fois plus petits que ces animaux. L'auteur ne sait pas davantage donner de la profondeur aux masses; il se contente, pour produire l'impression d'une foule nombreuse, de superposer les têtes; on dirait des séries d'œufs placés les uns derrière les autres.

Avec le Tite-Live n° 53, nous touchons déjà au seizième siècle. L'enlumineur, cependant, hésite constamment entre les modèles que Foucquet a rapportés d'Italie et ceux qu'il aperçoit lui-même autour de lui. Les pilastres, les colonnes (ff. 11 v°, 12 v°, 17, 18 v°, 19, 24, 31, 41, etc.), les génies nus (ff. 16, 37 v°), les bas-reliefs en forme de frise, et



Saint Étienne et Étienne Chevalier. Tableau de Jehan Foucquet. Collection Brentano, à Francfort-sur-le-Mein.



plusieurs autres motifs inspirés de la Renaissance, se marient partout aux pignons pointus ou dentelés, aux tourelles, aux créneaux, aux machicoulis de l'architecture gothique.

On attribue en outre à l'atelier de Foucquet les deux grandes miniatures du Tite-Live de la Bibliothèque de Tours (1), folios 1 et 12. C'est bien là, ainsi que j'ai pu m'en convaincre, lors d'un récent voyage, une œuvre française, avec des réminiscences flamandes; mais il ne faudrait pas s'en exagérer l'importance.

Mentionnons enfin les deux curieux portraits du Louvre, Charles VII et Guillaume Juvénal des Ursins, que le catalogue de M. Villot range parmi les anonymes de l'École française. On y reconnaît, notamment dans l'ornementation, divers motifs italiens, et s'ils n'ont pas été peints de la main même de Foucquet, ils ont été très certainement exécutés sous son influence.

Les traditions du moyen âge, de plus en plus exclues des miniatures proprement dites, trouvent un dernier asile dans les bordures. Ce sont toujours les rinceaux de nos vieilles écoles, avec leurs extrémités dorées, en forme de feuilles, et ce monde fantastisque qui a si longtemps fait le bonheur de nos ancêtres, singes, chiens encapuchonnés, chimères, monstres de toute sorte. Les arabesques, les camées, les médailles ne font leur apparition que lorsque, partout ailleurs, la Renaissance a triomphé depuis plusieurs lustres.

Jehan Foucquet avait pour émule, à Tours même, un sculpteur à qui, pour consommer le triomphe de la Renaissance dans son art, il n'a manqué que d'avoir passé les monts. Né en Bretagne, initié par un voyage à Dijon aux conquêtes réalisées par Sluter, Michel Colombe se fixa jeune encore sur les bords de la Loire, dont il fit sa seconde patrie; il y demeura pendant l'espace de quarante ans, jusqu'à sa

(1) Mme Pattison, *the Renaissance of art in France;* Londres, 1879, t. I, p. 274-275.

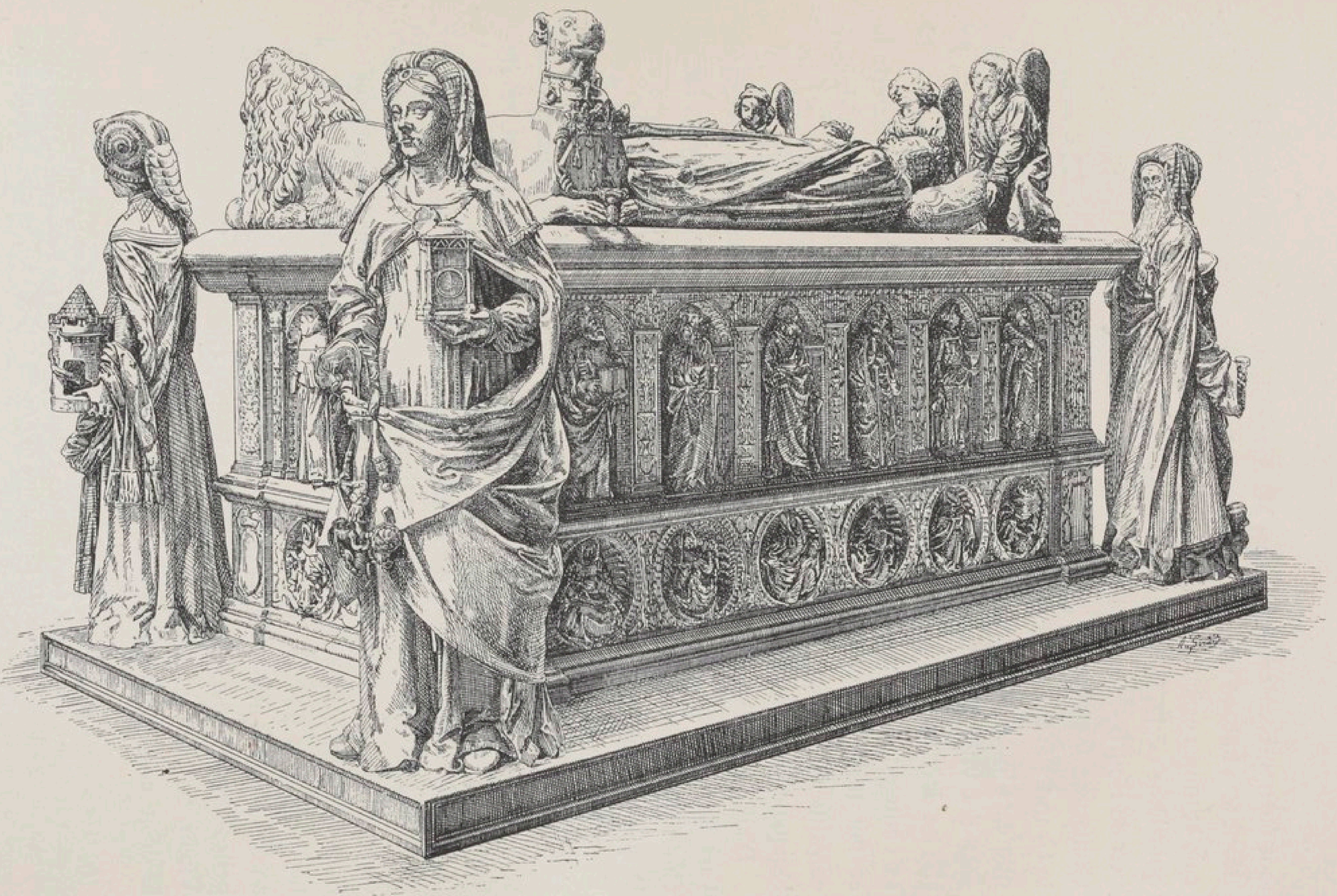
mort, arrivée en 1512 (1). On peut dire de ce vaillant artiste, de ce noble esprit, qu'il n'a cessé de progresser jusqu'à son dernier jour. Sans nous dissimuler certaines lacunes de son éducation première (nous avons essayé de les indiquer plus haut, page 465), nous ne pouvons que proclamer la souplesse et la liberté de sa facture, qui n'a plus rien de gothique, la gravité constante de sa pensée. Comme son contemporain italien Giovanni Bellini, il se rapproche de plus en plus du grand style; le moment arrive où il réalise enfin l'idéal de beauté qu'il a poursuivi si longtemps. Les figures de femmes, placées aux angles du monument de Nantes, sont superbes de caractère et d'ampleur. Si elles n'offrent point la pureté des maîtres italiens, qui avaient à la fois sous les yeux une race admirablement belle et les modèles de l'antiquité, elles se distinguent par leur grâce primesautière, leur caractère de profonde honnêteté et sincérité. Ce n'est point un faible mérite que d'avoir fait faire un si grand pas à la renaissance de la statuaire, tout en restant l'homme de son pays et de son temps.

Un autre artiste encore mérite d'être signalé parmi ceux qui contribuèrent à répandre les idées nouvelles dans notre pays. Nous voulons parler de Simon Haieneufve, dit Simon du Mans. Né à Château-Gontier (Mayenne) en 1450, Simon, après avoir parcouru l'Italie et d'autres pays, construisit beaucoup d'édifices, notamment au Mans, où il desservait une cure; il s'y était retiré en 1500 et, après un séjour de quarante années, il y mourut, en 1546, à l'âge de quatre-vingt-seize ans. Geoffroy Tory ajoute que Simon était « très excellent en ordonnance d'architecture antique, comme on peut veoir en mille beaux et bons desseings et pourtraictz, qu'il a faictz en la noble cité de Mans et à maint estrangier... Ledict maistre Simon », continue-t-il, « est le plus grand et excellent ouvrier en architecture antique que je sache vivant... aymable et serviable à tous en desseings et pourtraictz au vray antique, lesquelz il faict si bons que, si Victruve et Lyon Baptiste Albert vivoient, ils luy donneroient la palme par dessus ceulx de delà les monts (2) ».

L'art du médailleur, dont nous avons, si souvent déjà, été forcé d'invoquer le témoignage, nous montrera, ici encore, combien ces infiltrations

(1) Nous renvoyons le lecteur, pour des détails plus complets sur la biographie de Colombe, à l'étude très nourrie que M. Palustre vient de consacrer au maître, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (mai et juin 1884).

(2) Voy. la *Notice sur Jean Pélerin*, par M. de Montaiglon, p. 69, 70.



Le Tombeau de François II de Bretagne, par Michel Colombe. Cathédrale de Nantes.

ont été nombreuses, multiples. M. Armand, dans son excellent catalogue, décrit une longue série de pièces représentant toutes des personnages français et toutes exécutées, sauf deux ou trois exceptions, à l'extrême limite du quinzième siècle, les médailles de Charles VIII, d'Anne de Bretagne, de Gilbert de Bourbon, comte de Montpensier, du chancelier Robert Briçonnet, de Guillaume des Perriers (voyez p. 472), d'Antoine de Bourgogne, surnommé le Grand Bâtard, etc., etc. Les historiens qui ne s'attachent qu'aux monuments imposants par leur masse, les palais, les cathédrales, nous disent : « Voyez l'architecture française; jusqu'à l'époque de François Ier elle ne doit rien, ou peu s'en faut, à l'antiquité. » Mais en raison même de sa petitesse, une effigie en bronze, une gravure sur papier, circule partout et fait mille conquêtes (1). Ces indices légers, si longtemps dédaignés, constituent, à mon avis, le thermomètre le plus sensible de l'état psychologique d'une nation.

D'ailleurs à ce moment même, on le verra tout à l'heure, un maître en l'art de bâtir, qui compte parmi les premiers de la Renaissance italienne, Giuliano da San Gallo, avait établi à Avignon son quartier général : c'est là qu'il s'occupa de relever ces admirables ruines antiques du midi de la France, aujourd'hui même encore si légèrement sacrifiées à celles de l'Italie; c'est là qu'à la veille même de la première guerre d'Italie il composa un merveilleux modèle de palais, qui parut à Charles VIII comme une révélation de cette autre terre promise.

La curiosité du roi et de la cour profita également aux humanistes, toujours à l'avant-garde de la Renaissance. En 1489, — cette date mérite d'être retenue, — Charles VIII faisait remettre à « maistre Paule Emylius, orateur et chroniqueur lombard », la somme de 180 livres tournois, « à luy ordonnée par le Roy N. D. S. pour sa pension (2) ». La même année, l'université de Paris élisait simultanément, comme professeurs de belles-lettres, trois Italiens, Fausto Andrelini, Girolamo Balbi et Cornelio Vitelli. Balbi fut en outre chargé de faire des conférences sur le droit canon, le droit civil, la philosophie et l'astronomie. Vers cette époque aussi,

(1) Une gravure du *Songe de Polyphile*, représentant un satyre et une nymphe, a servi de de point de départ, ainsi que M. Léon Palustre a bien voulu me le faire observer, au haut relief du château de Villers-Cotterets (*la Renaissance en France*, t. I, p. 132), et à un médaillon du cloître de Saint-Martin, à Tours.

(2) De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. III, p. 501. Cf. L. Delisle, *le Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 97. Ce personnage, on le verra dans le chapitre suivant, accompagna le roi en Italie.

Gellio Bernardino Marmitta, de Parme, enseignait les belles-lettres à Lyon, où il publia, en 1491, ses commentaires sur les tragédies attribuées





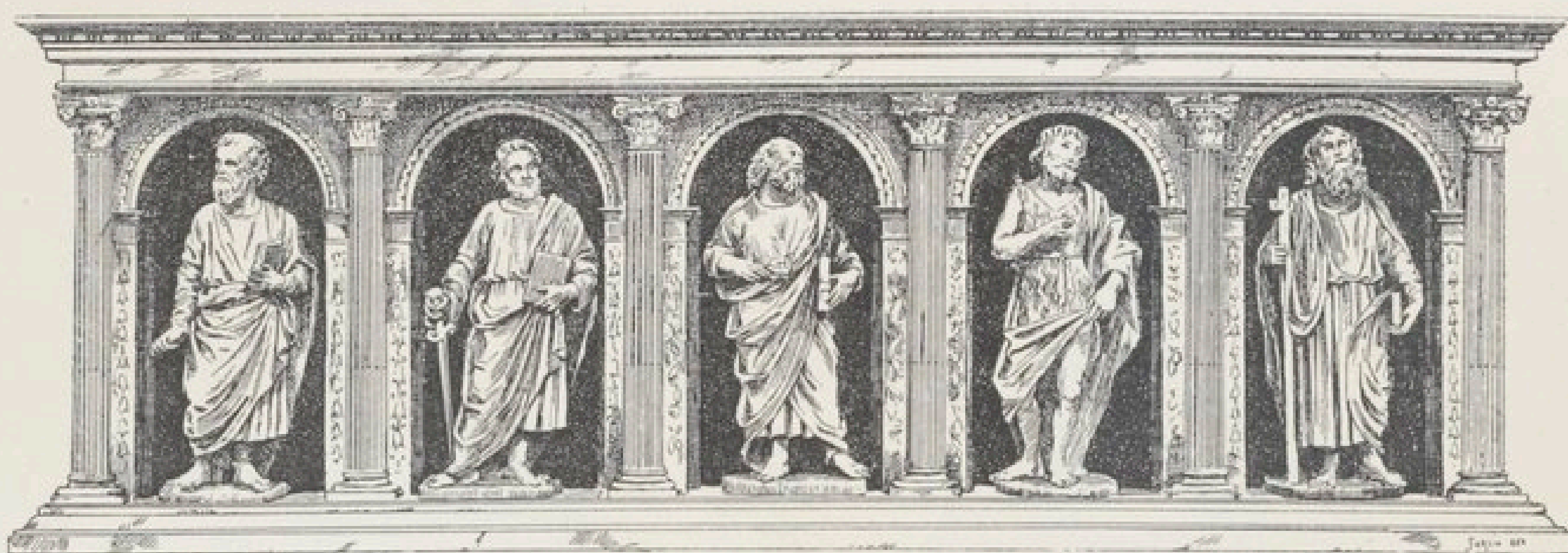
Médaille d'Antoine de Bourgogne, surnommé la Grand Bâtard. Par Niccolò Spinelli.



Médaille d'Antoine de Bourgogne. Par un anonyme.

à Sénèque (1). — La terre de France avait reçu les premiers germes ; l'expédition de 1494 allait, sous peu, les féconder.

(1) Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana* (éd. des classiques italiens), t. VI, p. 1639-1647.



CHAPITRE IV.

1494-1495.

L'Expédition de Charles VIII. — Les Français en Italie.

Quelle révélation pour l'armée française rangée autour de son jeune roi que cette Italie de la Renaissance, se déroulant devant elle dans toute sa splendeur et toute sa variété, depuis Turin jusqu'à Naples! Tout était fait pour la frapper, la douceur du climat, la beauté du paysage, la richesse des habitants, la distinction de leurs mœurs, l'élégance de leurs monuments, la liberté et la plénitude de la vie méridionale, cette vie au grand air et en plein soleil, reflet de la civilisation d'Athènes et de Rome. Que la végétation de nos contrées dut lui paraître humble en comparaison des collines couvertes de citronniers et d'orangers, avec la mer bleue au fond! Quelle différence entre les manoirs gothiques auxquels elle était habituée, et ces palais de marbre, aussi somptueux que riants, entre les ruelles étroites de nos vieilles villes et ces places monumentales sur lesquelles s'agitait une foule aux traits nobles et expressifs, ayant conservé jusque dans son costume le souvenir de la dignité antique!

Que le lecteur se persuade bien de cette vérité : la Renaissance révélée à la France, ce n'est pas seulement le plein cintre substitué à l'arc brisé, ou la mythologie associée à l'inspiration chrétienne, c'est encore le Midi recouvrant tous ses droits, le soleil brillant du plus vif éclat après une éclipse séculaire. L'invasion des Barbares avait produit le phénomène psychologique le plus curieux : comme si sous le flot des envahisseurs la température de l'Italie se fût subitement abaissée et que son climat fût devenu plus rude, les habitations s'étaient transformées aussi bien que les vêtements. Les

anciens Romains sortaient nu-tête et nu-pieds; hiver comme été ils se contentaient d'une simple toge; dans leurs palais ou leurs villas, ils recherchaient avant tout l'air et la lumière; désormais, les coiffures, les chaussures, les chausses, qui sur les arcs de triomphe servent à distinguer les prisonniers barbares, deviennent le costume des anciens maîtres du monde; les temples, comme les édifices privés, se ferment hermétiquement; bientôt une lumière artificielle succède à la clarté du grand jour; à voir ces transformations on éprouve comme une sensation de froid. C'est que les Barbares ont apporté avec eux la préoccupation des hivers cimmériens et ont fini par l'imposer à leurs vaincus. Par une conséquence fatale, la renaissance de l'antiquité, au quinzième et au seizième siècle, aura pour effet de rouvrir toutes grandes les baies des églises et des palais, que l'on s'efforcera d'inonder de lumière, de simplifier le costume, qui reprendra sa légèreté d'autrefois, de remettre en honneur le nu, en un mot de rendre à la civilisation italienne sa physionomie méridionale.

Malgré tant d'efforts divers, tentés dans notre pays, la cause de la Renaissance, personnifiée par la connaissance de l'Italie, était loin d'être gagnée lorsque Charles VIII franchit les monts, comme un autre Annibal. En mettant le pied sur le sol italien, le jeune monarque et son entourage immédiat ne se doutaient que vaguement de la nature de la révolution qui s'était opérée dans les mœurs et dans les idées de leurs hôtes. La lumière se fit avec une extrême lenteur; c'est à Naples seulement que les esprits furent définitivement conquis, subjugués; il fallut toute la magie de son golfe pour faire fondre les dernières glaces. Où l'on s'attend à un coup de théâtre, on ne trouve qu'une lente et laborieuse assimilation.

S'il est possible de découvrir un mérite quelconque à la pitoyable rapsodie intitulée le *Vergier d'honneur,* ce mérite ne saurait consister que dans les indications que cette chronique officielle de l'expédition nous offre sur l'état d'esprit du roi et de ses compagnons (1). Et encore faisons-nous

(1) Il n'est pas superflu de faire remarquer que ce poème, quoique publié sous le nom d'Octavien de Saint-Gelais et d'André de la Vigne, est l'œuvre exclusive de ce dernier. Saint-Gelais n'est représenté dans le volume que par une complainte d'environ 800 vers sur la mort de Charles VIII. — Outre André de la Vigne, Charles VIII emmena le chroniqueur Paul Émile (voy. ci-dessus, page 501), qu'il nomma greffier de la ville de Lecce (de Boislisle, *Notice... sur Étienne de Vesc*, p. 108), et le peintre Jean Perréal.

« De l'étude des différents textes que j'ai à ma disposition, j'ai acquis la certitude que, tant les

à Charles VIII l'honneur de croire qu'il était plus accessible aux impressions nouvelles que son poète attitré, l'auteur du *Vergier,* André de la Vigne. A travers ses informes décasyllabes, on suit la gradation des sentiments, les progrès de l'initiation; on voit peu à peu le héros et ses chantres passer d'une ignorance et d'une indifférence absolues à la plus franche admiration.

Avant de quitter la France, Charles VIII avait déjà pu prendre, à Lyon, un avant-goût de plusieurs inventions italiennes. Parmi les artistes fixés dans cette cité, qui renfermait une colonie italienne si considérable, se trouvait le médailleur Niccolò Spinello, de Florence, auquel nous avons déjà eu l'occasion de consacrer quelques lignes. Spinello vit successivement poser devant lui le roi, son parent Antoine de Bourgogne, surnommé le Grand Bâtard, ses chambellans Jean Mos et Jean Matharon de Salignac, son conseiller Antoine de Gimel, et Béraud Stuart, seigneur d'Aubigny, le futur connétable du royaume de Naples (1). Antérieurement, la ville de Lyon avait fait fondre des médailles avec l'effigie du roi et d'Anne de Bretagne.

C'est à Lyon également que le roi reçut du cardinal della Rovere un présent qui, si le récit de Vasari est exact, provoqua toute son admiration; l'architecte favori du cardinal, le célèbre Giuliano da San Gallo, lui présenta, au nom de son maître, un plan de palais (c'est-à-dire un modèle en bois), se recommandant par la richesse des ornements, non moins que par l'excellente distribution des appartements. Mais c'était la destinée de Giuliano que de composer des plans qui, après avoir été vivement admirés, restaient à l'état de simples projets : tout nous autorise à croire qu'il ne fut pas plus heureux avec Charles VIII qu'avec Ludovic le More et le duc de Calabre (voy. pages 236 et 436).

Mais voici les monts franchis. Dans le Piémont, le Montferrat, le Mila-

deux textes publiés par Godefroy et attribués à de la Vigne et à Pierre Desrois ou Desroys que l'addition de Pierre Desroys aux Chroniques de Gaguin et que le texte publié dans la *Mer des Hystoires,* tout cela n'est qu'une reproduction de de la Vigne, témoin oculaire et narrateur officiel pour la reine des hauts faits de Charles VIII. Pierre Desroys a parfois ajouté quelques détails, mais c'est fort peu de chose. Les descriptions de de la Vigne sont fort détaillées et donnent souvent des indications précieuses. La description des Granges, près de Vigevano, de « Pouge Réal » et du butin trouvé dans le Château Neuf en sont un exemple. » (Note communiquée par M. le duc de Chaulnes.)

(1) Heiss, *Médailles de personnages français exécutées à Lyon en* 1494 *par Niccolò Spinello de Florence;* Paris, 1884.

nais, la multiplicité et l'éclat des fêtes absorbent littéralement l'attention du roi, de la cour et de l'historiographe. Les monuments disparaissent derrière les guirlandes et les tentures; les « arches triomphantes » improvisées, les estrades destinées à la représentation des mystères, les processions des citoyens revêtus de leurs plus riches costumes et s'avançant au-devant de l'armée en portant les reliques de la cité, ne laissent pas le loisir de regarder de près les chefs-d'œuvre de l'art. Seuls, Commynes et Gaguin, dont le goût s'est affiné lors de leurs précédents voyages, accordent une mention à la chartreuse de Pavie, « dont la pluspart est faicte de marbre, et le portail tout de alebastre ».

Charles VIII, cependant, entre à Pise, où le séjour de l'armée libératrice des Français a laissé tant de souvenirs (1). Pour la première fois, au dôme et au Campo Santo, les yeux d'André de la Vigne s'ouvrent à l'appréciation d'une œuvre d'art. Mais que son éducation est insuffisante encore! Ce qui le frappe, c'est la profusion de l'or et la multiplicité des figures; pour le reste, aveuglement absolu; il ne sait pas distinguer les fresques de Benozzo Gozzoli de celles d'Orcagna, peintes un siècle auparavant.

L'église est faicte de grant matière
A haulx pilliers de moult riche entaillure,
Et après d'icelle ung petit acoustrée
Y est construit le beau grant cymetière,
Plus spacieulx quonques vit créature;
Et tout autour décoré de paincture
A grans hystoires pour enrichir le cas
Toute dorées jusqu'à la couverture
Qui ont cousté ung vingt mille ducatz...

Depuis le temps de la création
Du monde entier, là sont figures faictes
Semblablement de l'incarnation,
Sont les hystoires et de la passion
De long en long moult richement pourtraictes,
Aultres figures du jugement extraictes
Là où Dieu siet en sa grant majesté,
Et soubz ses piedz sont anges et trompettes
Qui vont disant : Mortui, surgite

Dans le récit de l'entrée de Charles VIII à Florence, André de la Vigne, qui vient de consacrer plusieurs centaines de vers à la description du cos-

(1) « On voit en beaucoup d'endroits de cette ville les armes de France et une colonne que le roi Charles VIII a donnée à la cathédrale. Dans une maison, sur le mur du côté de la rue, ce même roi est représenté d'après nature (al naturale) à genoux devant la Madone, qui semble le conseiller. L'inscription porte que le roi dînant dans cette maison, il lui vint par hasard à l'esprit de rendre aux Pisans leur ancienne liberté, et de surpasser ainsi la grandeur d'Alexandre. Les titres de ce monarque qu'on lit sont ceux de roi de Jérusalem, de Sicile, etc. Les paroles qui se rapportent à cette circonstance de liberté rendue, ont été barbouillées exprès et sont à moitié effacées. D'autres maisons particulières sont encore ornées des mêmes armes pour indiquer la noblesse que le roi leur donna (Montaigne, *Journal du voyage en Italie*, éd. de 1774, t. II, p. 352-353). »

tume, de l'armement de chaque corps de troupes français, ne trouve pas une parole pour célébrer les merveilles de cette cité unique au monde, patrie de la Renaissance. Je me trompe : il constate que les murs du palais des Médicis sont « de fin marbre farcis (1) ». Commynes était mieux préparé, par son long séjour en Italie, à goûter ces beautés. Pour lui, le palais des Médicis est la plus belle maison de citadin ou marchant « qu'il ait jamais vue, la mieulx pourveue que de nul homme qui fust au monde de son estat » (liv. VII, chap. IX). Quant à Robert Gaguin, il ne peut s'empêcher d'accorder un souvenir au poète et au savant fameux que Florence perdit cette même année : « Jhean Picus, comte de Mirandule, yssu de nóble sang, très renommé orateur et admirable philosophe ... esprins en plusieurs langues » et « Ange Policien, homme très éloquent et illustrateur de langue latine (2) ».

Un autre Français encore fit preuve d'un goût judicieux. Le seigneur de Ballassat, — c'est Commynes qui parle, — « quant il sçeut la fuite du dit Pierre de Médicis, se prit à piller tout ce qui se trouva en la dite maison (le palais des Médicis), disant que leur banque à Lyon luy devoit grande somme d'argent; et entre autres choses il prit une licorne entière (qui valoit six ou sept mille ducats) et deux grandes pièces d'une autre et plusieurs autres biens ». Le nom du sire de Ballassat mérite d'être retenu : c'est l'ancêtre de ces collectionneurs diligents, — pour employer un euphémisme, — qui bientôt allaient faire passer tant de trésors d'Italie en France, le maréchal de Gié, le cardinal d'Amboise et Florimond Robertet le Grand. Je dois d'ailleurs m'empresser de rassurer le lecteur sur le sort du musée médicéen : les œuvres d'art restèrent presque toutes, soit à Florence, où le gouvernement les confisqua, soit entre les mains de Pierre de Médicis (3).

Quant à Charles VIII, il semble avoir été particulièrement attiré par la fameuse ménagerie de lions, entretenue aux frais de la Seigneurie; le 19 novembre il sortit à cheval pour la visiter. Il parut également fort satisfait des tentes et pavillons que le duc de Ferrare lui avait envoyés à Florence (4).

Sienne, la vieille ville gothique, « Sène l'antique », reçoit au contraire

(1) Cf. son Journal, dans Godefroy, p. 119.

(2) *Les Grandes Croniques*, éd. de 1519, fol. CCXXII.

(3) Voy. mes *Précurseurs de la Renaissance*, p. 213 et suiv.

(4) « Andò per Firenze e a spasso; et volle veder e lioni, pure a cavallo. » (*Diario fiorentino* de Landucci ; Florence, 1883, p. 81, 87.)

des éloges sans réserve. Nos ancêtres y admirent « ung tabernacle aux piedz duquel furent deux éléphans », — « en tous sens grans portaulx triumphans »,

> Et ung escu à deux petis enfans
> Soubz une louve de terre résoluz
> Qui dénotoient Rémus et Romulus.

La cathédrale et l'hospice ont surtout le privilège de les intéresser :

> La dicte église est à areste ronde
> En plusieurs lieux et à queue d'aronde,
> Toute estoffée de marbre blanc et noir,
> Haulte en tous sens, ample, large et parfonde
> Et belle autant qu'il en est point au monde.
> Conclusion, c'est ung très beau manoir.
> Et vis-à-vis pour passans esbanoir
> Ou pour pou(v)res recevoir et requerre
> Le nompareil qui soit sur terre
> Est l'hostel Dieu aussi le mieulx renté
> Qu'on saiche point en la crestienté.

Le 31 décembre, l'armée entre dans la Ville éternelle. Le roi, installé au palais de Saint-Marc, visite le Vatican, où rien ne semble l'avoir spécialement frappé (1). Du moins, le maître de cérémonies pontifical, Burchard, qui ne nous fait pas grâce du moindre détail d'étiquette, ne mentionne aucun signe d'admiration ; il se borne à nous dire que, le 12 janvier 1495, entres autres, le roi parcourut Rome à cheval pour voir la ville, « illam videndi causa (2) ». Charles se laissa également tenter par les ruines, qui, au milieu des plus profondes ténèbres du moyen âge, avaient rempli de stupeur jusqu'au plus pauvre pèlerin ; il visita le Capitole et le Colisée :

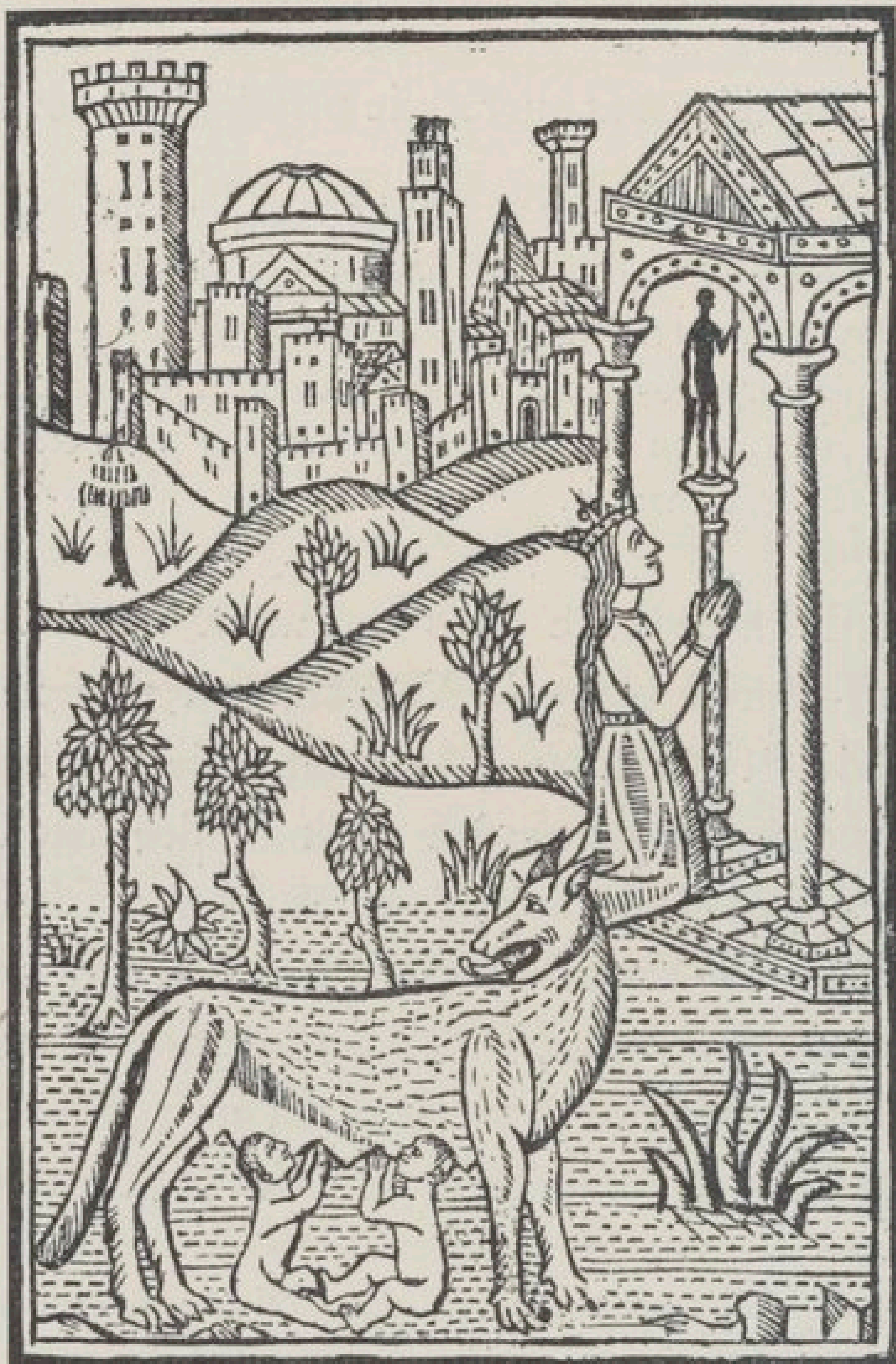
> En devisant, s'en vint tout bellement
> Voir la place qu'on nomme Colisée
> Qui est si grande et si bien divisée
> Qu'en six palays de Paris tant pour tant
> Comme il me semble de pierre n'a autant
> Certainement et ainsi je le croy
> Ce néant moins, ainsi qu'on dit pourtant,
> Elle appartient et est de droit au roy.

Devant le château Saint-Ange, André de la Vigne note qu'il est construit en grandes pierres de taille « par artifice merveilleux et estrange ».

(1) « Je suis ce jourduy matin party du palais Saint Marc où j'estoye logié et m'en suis venu ouyr la messe en l'église Saint Pierre et disner et logier au palais de nostre dit Saint Père, lequel il m'avoit fait préparer : c'est ung très beau logis et aussi bien acoustré de toutes choses que palais ne chasteau que je vis jamais. » (Lettre de Charles VIII au duc de Bourbon dans les *Mémoires* de Commynes, éd. Dupont, t. III, p. 335, et dans l'ouvrage de M. de la Pilorgerie, *Campagne et Bulletins de la grande armée d'Italie commandée par Charles VIII* ; Paris, 1866, p. 152.)

(2) *Diarium*, éd. Thuasne, t. II, p. 22.

Aucune lueur de critique archéologique n'éclairait encore cette admiration. Rome était toujours, aux yeux de nos compatriotes, la ville des « mirabilia », cette cité fantastique digne des Mille et une nuits. Pour faire connaître à ses sujets les merveilles de sa nouvelle conquête, le roi donna l'ordre de traduire, en pleine année 1495, un de ces traités fabuleux, dans



Frontispice d'une édition des *Mirabilia urbis Romæ* (Rome, 1499).

lesquels la légende remplaçait sur toute la ligne l'histoire. Le Colisée y est représenté comme le temple du soleil, couvert d'un ciel de cuivre doré; Praxitèle et Phidias comme des philosophes vivant du temps de l'empereur Tibère; la statue de Marc-Aurèle passe pour celle d'un villageois qui a fait prisonnier le chef d'une armée qui assiégeait Rome (1). A ces fables, que le

(1) De Cherrier (*Histoire de Charles VIII*, t. II, p. 86, 87, 483-491) a réimprimé *in extenso* cette traduction, qu'il a prise pour une production originale. Voyez aussi de la Pilorgerie, *Campagne et Bulletins*, p. 119-123. Disons à la décharge de nos ancêtres que les Italiens et les Allemands de la fin du quinzième siècle continuaient également à rééditer ces prétendus guides des pèlerins.

soleil de la Renaisance semblait avoir depuis longtemps dissipées, s'allie le manque de précision; on chercherait en vain un renseignement topographique. Nous sommes toujours en plein moyen âge; la fantaisie continue à tenir lieu d'observation. Douces illusions! rare et enviable pouvoir d'abstraction!

Pour André de la Vigne, ces légendes sont paroles d'Évangile : il note gravement que le roi a visité l'église d'Aracœli, « que l'on dit estre le lieu où une des sybilles autres fois enseigna à un empereur qu'il y avoit un souverain maistre, qui estoit incroyablement plus que luy et estoit le nompareil, et luy faisoit voir en l'air la figure de Nostre Seigneur et de Nostre Dame sur un rayon de soleil ». « Proche de cette église, » ajoute l'historiographe, « il y a une grande esguille de fin porphire et tout au dessus une pomme fort subtilement et délicatement appropriée; au dedans de laquelle (suivant qu'on le rapporte de Rome) sont renfermées les cendres d'un Empereur ou de Sénèque le Philosophe ». Cette candeur du chantre de l'expédition a pour pendant une ignorance des faits peu commune : dans le *Vergier d'honneur,* aussi bien que dans le *Journal de voyage,* il prend sainte Hélène pour la femme de Constantin.

Enfin, on arriva près de Naples, et là ce qui restait de rudesse ou d'indifférence fondit comme la neige sous les rayons du soleil de mai. On a lu, dans une autre partie de ce travail (page 435), la description enthousiaste de Poggio Reale par l'auteur du *Vergier d'honneur*. Une lettre du temps, citée par M. B. Fillon, ne respire pas moins de lyrisme : « Avant que le Roy n'entrast en la ville (de Capoue), il a couchié une nuit à Poge-Royal, qui est une maison de plaisance que le Roy Ferrand et ses prédecesseurs ont fait faire, qui est telle que le beau parler de maistre Alain Chartier, la subtilité de maistre Jehan de Meun, et la main de Fouquet ne sauraient dire, escripre, ne paindre (1). »

Le cardinal Briçonnet montre un égal enthousiasme. « Madame, » écrit-il à Anne de Bretagne, « je vouldraye que vous eussiez veu ceste ville et les belles choses qui y sont, car c'est ung paradis terrestre. Le Roy, de sa grâce, m'a voulu tout monstrer à ma venue de Florence, et dedans et dehors la ville; et vous asseure que c'est une chose increable que la beauté de ces lieux bien apropriez en toutes sortes de plaisances mon-

(1) *Archives de l'art français*, t. I, p. 275.

daines. Vous y avez esté souhaitée par le Roy. A ceste heure icy il n'estime Amboyse, ne lieu qu'il ait par delà (1). »

Charles VIII, dans une lettre adressée le 28 mars 1495 à Pierre de Bourbon, renchérit encore sur ces éloges : « Au surplus, vous ne pourriez croire les beaulx jardins que j'ay en ceste ville. Car, sur ma foy, il semble qu'il n'y faille que Adam et Eve pour en faire ung paradis terrestre tant ilz sont beaulx et plains de toutes bonnes et singulières choses, comme j'espère vous en compter, mais que je vous voye. Et avecques ce, j'ay trouvé en ce pays des meilleurs PAINTRES, et auxditz vous envoyeres, pour faire aussi beaulx planchiers qu'il est possible, et ne sont des planchiers de Bauxe, de Lyon et d'autres lieux de France en riens approchans de beaulté et richesse ceux d'icy; pourquoy je m'en fourniray et les méneray avecques moy pour en faire à Amboise (2). »

Nous possédons donc enfin un aveu formel de la supériorité des peintres italiens ! Naples a été le chemin de Damas de Charles VIII. Le roi fut en outre frappé de la beauté des planchers italiens, probablement exécutés en marqueterie, ce genre d'incrustation si florissant en Italie pendant le quinzième siècle (voy. ci-dessus pages 199 à 205). Une particularité de l'architecture italienne attira également son attention : il dîna, la veille de son départ, « en l'hostel du prince de Salerme, qui est ung beau et noble lieu, car il est fait à pointe de pierre en façon de diamans (3) ».

Charles VIII ne se contenta pas d'admirer toutes ces merveilles : comme l'avaient fait les conquérants antiques, comme devait le faire trois cents ans plus tard Bonaparte, il résolut d'emporter comme trophées de sa victoire tout ce qu'il était humainement possible d'emporter.

La bibliothèque réunie avec tant d'amour par Alphonse et par Ferdinand devait tout d'abord tenter sa convoitise. Un assez grand nombre de manuscrits de l'ancienne bibliothèque de Blois, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, provenaient de Naples, ainsi que M. Delisle l'a établi. Les plus beaux toutefois échappèrent au monarque français et furent recueillis par Frédéric, le dernier prince aragonais de Naples, qui les vendit au cardinal d'Amboise (4).

(1) Cf. *Archives de l'art français*, t. I, p. 275.

(2) *Ibid.*, p. 274. La lettre complète a été reproduite par M. de la Pilorgerie, *Campagne et bulletins de la grande armée d'Italie commandée par Charles VIII*, p. 211-216.

(3) André de la Vigne, *le Vergier d'honneur*. Cf. Godefroy, p. 148.

(4) *Le Cabinet des Manuscrits*, t. I p 23. Cf. p. 97.

Aux livres succédèrent les statues, les tableaux, les tapisseries (1). Un document du 23 décembre 1495 mentionne un payement de 1,593 livres tournois, pour « la ménaige, voiture et conduite depuis Napples jusqu'en la ville de Lyon de plusieurs tapisseries, librairie, painctures, pierre de marbre et de porfire et autres meubles que ledit seigneur donna charge admener; lesdites choses pèzent en tout 87,000 livres ou environ, comme aussy pour les charrier et conduire depuis ladite ville de Lyon jusqu'au chastel d'Amboise, ainsy que ledit seigneur luy a ordonné et commandé faire pour la décoration et ustencille dudit chastel, et semblablement pour la nourriture de XXII HOMMES DE MESTIER de XXXIIII jours à la raison de XL sols par jour, lesquels par somme icelluy s[r] a fait venir dudit Naples pour ouvrer de leur mestier, à son devis et plaisir... (2). »

Les inventaires publiés par Le Roux de Lincy montrent combien de tableaux, pour ne citer que ce genre de productions, quittèrent l'Italie pour aller orner les résidences françaises : nous y relevons « une carte ytalienne paincte sur toille blanche, de petite valeur », « ung tableau de Nostre Dame tenant son enffant entre ses bras, peinct et doré, apporté de Naples », « ung tableau d'or bruny et d'asseur, sur boys, ouquel a un visaige d'une dame de Naples ayant le chief tout blanc (3) », et une douzaine de portraits d'Italiens ou d'Italiennes, quelques-uns peut-être exécutés par le peintre qui accompagnait Charles VIII.

Peu s'en fallut que les fameuses portes du bronze de Castel Nuovo ne prissent également le chemin d'Amboise. Le roi les avait fait démonter et charger (avril 1495), mais son départ précipité l'empêcha de les faire expédier (4). A voir pratiquer sur une si vaste échelle le système des expropriations, il semblait, dit un contemporain, que les Français ne fissent aucun

(1) Commynes dit que le roi Alphonse ne donna « nul ordre à ses meubles, ne à ses biens : car la pluspart demeura au chasteau de Naples; quelques bagues emporta et quelque peu d'argent. » Le chroniqueur célèbre également les superbes « cristallins » de Venise (*Mémoires*, liv. VII, ch. XIV). Le *Vergier d'honneur* (Cf. Godefroy, p. 144) et les *Grandes Chroniques* de Gaguin (éd. de 1519, fol. 227) fournissent un aperçu de ces richesses, dont Charles VIII fit dresser l'inventaire. « Je croy, » dit André de la Vigne, « qu'en la maison du Roy, de Monsieur d'Orléans et Monsieur de Bourbon ensemble, n'y a pas autant de biens qu'il y avoit là dedans pour lors; au regard de la vaisselle d'or et d'argent, il y en avoit ung grant nombre merveilleusement. »

(2) *Archives de l'art français*, t. II, p. 305-306.

(3) *Vie de la reine Anne de Bretagne*, t. IV, p. 153-157.

(4) Minieri Riccio, *Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castel Nuovo a tempo di Alfonso e Ferrante re di Aragona ;* p. 10. — De Boislisle, *Notice... sur Étienne de Vesc*, p. 131.

fondement sur leur domination à Naples, mais songeassent uniquement à piller le royaume (1).

Les quelques semaines passées à Naples furent une fête perpétuelle; peu s'en fallut que les vertus guerrières de nos soldats ne sombrassent dans les délices de cette nouvelle Capoue. Les tournois tenaient la première place dans les divertissements, souvent plus que profanes, du jeune conquérant (2); ils alternaient parfois avec des représentations, que Burchard, l'austère maître de cérémonies pontifical, appelle « tragediæ sive comediæ collusoriæ et more gallico derisoriæ », et dans lesquelles les familiers du roi tournaient en ridicule le pape, le roi des Romains, le roi d'Espagne et le doge de Venise, à l'occasion de la ligue formée entre ces potentats (3).

Mais Charles VIII, pas plus que les siens, ne renonçait soit à admirer les beautés de la nature, soit à étudier les particularités du costume ou des mœurs de ses nouveaux sujets. Un jour, le jeune monarque visite la grotte du Pausilippe, que «Virgile, par tradition, fit jadis percer bien subtilement (c'est André de la Vigne qui parle). » Une autre fois, toute la cour s'extasie sur la toilette aussi riche que bizarre et sur les talents d'écuyère de la fille de la duchesse d'Amalfi. « Madame, » écrit quelque courtisan à Anne de Beaujeu, » quand ladite dame arriva, elle estoit sur un coursier accoustré de drap d'or et de velours cramoisy, et elle (avoit) une robbe de drap d'or verd, et une chemise de lin ouvrée par dessus, et estoit habillée de la teste grande force de perles, et les cheveux tortillez et abbatus avec un ruban de soye pendant derrière, et un chapeau de soye cramoisy fait ny plus ny moins comme les nostres, avec cinq ou six plumes grises et rouges audit chapeau, et avoit cela sur la teste et estoit sur ce coursier en façon qu'elle estoit toute droite, ny plus ny moins que seroit un homme, » etc., (4).

Ces études de types et de costumes, études qui ne furent pas toujours absolument désintéressées, jouent un grand rôle pendant tout le cours de la campagne. Lors de son second passage à Sienne, le roi, qui avait entendu

(1) Fait digne de remarque : tandis que la grande majorité des monnaies italiennes de la fin du quinzième siècle portent déjà l'effigie du souverain régnant, celles que Charles VIII fit frapper dans le royaume de Naples ne sont ornées que de fleurs de lis, de croix, de couronnes et autres emblèmes. Le roi n'y est pas représenté une seule fois. (Fusco, *Intorno alle zecche ed alle monete battute nel Reame di Napoli da Re Carlo VIII di Francia;* Naples, 1864, et Cartier, *Notice sur les monuments numismatiques de l'expédition de Charles VIII en Italie;* Paris, 1848.)

(2) Voy. la *Notice... sur Étienne de Vesc,* de M. de Boislisle, p. 118-119, 131-138.

(3) *Diarium,* éd. Thuasne, t. II, p. 246.

(4) Godefroy, p. 709, 710.

vanter la beauté des Siennoises, manifesta le désir de s'assurer par ses propres yeux si leur réputation était fondée. Cinquante dames des plus belles et des plus honnêtes, parées de leurs plus riches atours, tinrent à honneur de se présenter devant le nouveau Pâris et d'exécuter des danses qui transportèrent d'admiration le jeune monarque (1).

La bataille de Fornoue réservait de cruelles épreuves, sinon aux guerriers, du moins aux collectionneurs français. Charles VIII ne remporta la victoire qu'en sacrifiant ses bagages, des centaines de chariots (Commynes dit : « charriages »), traînés par plus de 6,000 « sommiers » et chargés des dépouilles opimes de Naples, le butin le plus riche que conquérant eût enlevé de l'Italie depuis les Huns et les Vandales : « Illa ingens regia præda, quam ex Neapolitano regno exultans Rex in Galliam triomphans asportabat (2). »

Outre les trésors qu'une armée royale du quinzième siècle traînait à sa suite, une garde-robe d'une richesse extraordinaire, les ornements de chapelle, la crédence, les tapisseries, les vainqueurs laissèrent entre les mains des Stradiots l'épée et le casque du roi, le pavillon royal, les « bagues », pour nous servir de l'expression sous laquelle les écrivains du temps désignent les joyaux, un reliquaire orné de gemmes (una tavoletta ornata di gioie, e reverenda per reliquie sacre). Les contemporains font souvent aussi allusion à certain album, contenant les portraits de certaines beautés italiennes, que le roi et ses courtisans avaient trouvées à leur goût. Bref, l'ensemble du butin était évalué à 200,000 ducats d'or, une dizaine de millions de francs (3).

Charles VIII lui-même laisse entrevoir, dans une de ses lettres à Ludo-

(1) « Carolus... audita mulierum Senensium venustate dixit se illas cupere videre... Senenses autem... quinquaginta mulieres ex honestioribus ac formosioribus, pretiosis indutas vestibus, congregandas in palatii aulam magnam jussere. Postmodum vero, composito ordine rex accessit, qui inter Franciscam Notti uxorem Sozini Severini ac Lucretiam Lutiam Ruberti Severini ac Sozini fratris conjugem locatus est medius : aliquantulum enim tripudiis atque coreis ut regem delectarent indulxerunt. His enim rex ac barones conspectis non parvam voluptatem habuere. » (Chronique manuscrite de Tizio ; fol. 255 v°-256 ; Bibliothèque Chigi.)

(2) Benedetti (*Diaria de bello Carolino ;* Venise, 1496 ; fol. DII), Commynes (liv. VIII, ch. XI), André de la Vigne (*Vergier d'honneur*. Cf. Godefroy, *Histoire de Charles VIII,* p. 165) et Gaguin (*les Grandes Croniques*, éd. de 1519, fol. CCXXXII v°) accusent les valets de l'armée de n'avoir pas médiocrement contribué au pillage.

(3) Benedetti, *Diaria de bello Carolino*, fol. DII v°. Cf. Corio, *Historia di Milano,* p. 949 ; Morelli, *Anonimo,* p. 198 et suiv. et de Laborde, *la Renaissance*, t. I, p. 71-73.

vic le More, l'étendue de ces pertes, que l'on peut bien dire irréparables :

« Lyon, 7 décembre (1495?). A mon cousin le duc de Milan. Mon cousin, j'ay sceu que mon médecin maistre Théodoze perdit à la journée de Fournoue certains livres de médecine, qui furent prins par aucuns de vos gens ou autres qui tenoient votre party; aussy furent perduz plusieurs paintures de diverses façons et devises, que l'un de mes paintres avoit tracées et portraictes, où il y avoit aucunes villes et chasteaulx, quartes marines et autres nouvelles choses de par dellà, et semblablement les registres et papiers qui touchent le fait de ma despense. Et pour ce que je désire fort recouvrer les choses dessus dites, je vous prye, mon cousin, que se vous savez aucun de vos serviteurs ou autres qui en ayent riens, vous vueillez faire bailler et délivrer au présent porteur, ou lui octroyer voz lettres de commission et autres qui lui seront nécessaires pour en recouvrer tout ce qui s'en pourra trouver, tant à Palme (*sic,* pour Parme) que ailleurs où besoing sera, et vous me ferez bien grant plaisir. Et à Dieu, mon cousin, qui vous ait en sa garde. Escript à Lion, le VIIe jour de décembre. CHARLES. — DAMONT (1). »

Quelques-uns de ces trésors purent être recouvrés, notamment par Louis XII (2). La plupart furent irrémédiablement perdus pour notre pays. Trente-sept ans plus tard, en 1532, on voyait encore à Venise, dans le palais de messire Andrea di Oddi, un portrait d'enfant, portant la barrette à la française et tenant un chapelet à la main : ce souvenir de famille était un des trophées conquis par les Stradiots (3).

Essayons de résumer les résultats de l'expédition au point de vue de l'art et de la littérature : un séjour de plus d'un an (septembre 1494, octobre 1495) a initié le roi et ses compagnons à toutes les séductions de la Renaissance. Des poètes, des savants fameux ont chanté les louanges de Charles VIII dans un langage noble et élégant, qu'il ne lui avait guère été donné jusque-là d'entendre; ils l'ont intéressé à la cause de l'humanisme.

(1) D'Adda, *Indagini... sulla libreria Visconteo Sforzesca del castello di Pavia,* t. II, p. 99, 100, d'après la copie de M. François Delaborde.

(2) D'Adda, *Indagini,* t. II, p. 53.

(3) « El retratto del fanciullo piccolo bambino con la baretta bianca alla franzese, sopra la scuffia, e li pater nostri in mano. » (*Anonimo* de Morelli, p. 63, 64.)

« Magnus orator, summus poeta, » se serait-il écrié en entendant la harangue de Raffaello Brandolini (1). Les artistes n'ont pas moins travaillé à gagner ses sympathies. La cour quitte l'Italie ravie et fascinée par ce paradis terrestre, et ne rêvant plus que « palais, jardins ornés de statues, fontaines de marbre, portiques et colonnes (2) ». Mais elle emporte plus que des impressions poétiques; l'envoi en France de modèles de toute sorte, — livres, tableaux, statues, — et d'autre part le recrutement d'artistes italiens (on a vu que dès 1495 le roi avait engagé une vingtaine d'« hommes de métiers, pour ouvrer à son devis et plaisir ») assurent à la Renaissance un triomphe décisif et durable dans notre pays.

Les modes italiennes avaient devancé en France les vainqueurs de Fornoue : en 1495, lors de l'entrée de Charles VIII à Lyon, les habitants, par une attention délicate, placèrent « au travers des rues escussons pendans en l'air, faitz à la mode d'Ytalie, environnez de gros chapelletz de fleurs et aultres verdures joyeuses (3) ».

(1) Ugolino Verini de Florence lui dédie la *Carliade*, poème épique en l'honneur de Charlemagne (A. Thomas, dans les *Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux*, t. IV, 1882, p. 27-37); Petrus Leo de Milan, ses *Orationes, epistolæ et epigrammata* (Argelati, t. I, p. cccc). A Naples, Pontano, Michel Rizzio, Raphaël Brandolini célèbrent ses exploits en prose ou en vers (de Boislisle, *Notice... sur Étienne de Vesc*, p. 210, 252-253, 258-270. Voy. aussi Roscoe, *Vie de Léon X*, éd. Bossi, t. II, p. 39).

(2) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné*, t. I, p. 157-158.

(3) André de la Vigne, *le Vergier d'honneur*. Cf. Godefroy, *Histoire de Charles VIII*, p. 189.



CHAPITRE V.

Résultats de l'expédition de 1494-1495. — La colonie italienne du château d'Amboise. — L'Architecture. — Fra Jocondo et le Boccador. — Impuissance des architectes italiens en France. — La Sculpture. — Le Modanino et les Juste. — La Peinture. — Les Arts décoratifs. — Conclusion.

Pendant tout le cours de l'expédition, Charles VIII, — ce fait résulte jusqu'à l'évidence des témoignages analysés dans le précédent chapitre, — ne cessa de se montrer accessible aux impressions de la nature et de l'art, en même temps qu'il observait avec un sérieux intérêt les mille particularités de la civilisation italienne.

Cet éclectisme se traduisit tout d'abord dans le choix des « ouvriers et gens de mestier » qu'il prit à son service avant même de quitter Naples (voyez page 511) « pour édiffier et faire ouvraiges à son devis et plaisir, A LA MODE D'YTALLIE ». Un état publié par M. de Montaiglon, dans les *Archives de l'art français,* nous fait connaître les noms de ces « ouvriers » pour l'année 1497-1498. Nous y trouvons à côté d'architectes, de peintres, de sculpteurs, de brodeurs et d'orfèvres, un jardinier, un faiseur de hardes, deux faiseurs de journades (une sorte de cotte), un menuisier ou plutôt un artiste en marqueterie, un faiseur de senteurs, un faiseur d'habillements de dames à l'italienne, un découpeur de velours à l'italienne, un faiseur d'orgues, un gardien de papegais, un « jollier et inventeur subtil à faire couver et naistre poulletz ». Le dernier sur la liste est « maistre Jehan Lascaris, docteur en plusieurs sciences, natif du pays de Grèce, » aux appointements de 400 livres tournois par an.

Voilà donc la Renaissance, sous ses faces les plus variées, officiellement

introduite en France par un acte de l'autorité royale, trente ans avant que François Ier tentât l'expérience de Fontainebleau. Les résultats répondirent-ils aux efforts généreux du jeune monarque, et l'académie d'un nouveau genre établie à Amboise jeta-t-elle des racines? Pour répondre à cette question, nous serons forcé d'étendre nos recherches au delà du règne de Charles VIII, car ce n'est point, on le comprend aisément, dans le court espace de trois ans, compris entre son retour et sa mort (1498), que le vainqueur de Fornoue a pu goûter la satisfaction de voir fleurir l'arbre qu'il avait été chercher si loin pour le transplanter sur un sol étranger.

On a vu, dans un précédent chapitre, combien de tentatives isolées avaient précédé, dans les lettres et dans les arts, celle de Charles VIII. Ce qui assura le succès de cette dernière, c'est que la nation entière en quelque sorte y fut associée. Les uns avaient pu admirer de leurs yeux les merveilles qui peuplaient l'Italie; les autres, restés en France, se les exagéraient encore en écoutant les descriptions enthousiastes des conquérants du royaume de Naples. Les bulletins officiels, les lettres du roi à sa famille, répandus en tous lieux par l'imprimerie, firent la plus active des propagandes.

Associée à la destinée de deux des princes qui ont le plus fait pour la Renaissance, Anne de Bretagne, dont nous n'avons à apprécier ici ni le patriotisme ni le caractère, partagea dans une certaine mesure les goûts de son premier époux. Initiée, dès sa jeunesse, nous affirme-t-on, à l'étude du latin et même du grec, Anne s'entoura de savants, de poètes, d'artistes. A Jean Marot, le père de Clément, elle donna le titre de poète royal; André de la Vigne, le rimeur du *Vergier d'honneur,* et Jean Lemaire de Belges, l'auteur de la *Couronne margaritique,* furent nommés ses secrétaires; elle avait en outre à son service le géomètre David, d'Italie, Conti, dit Quinzano ou Quintianus, qui lui offrit, en 1514, un exemplaire de son poème latin sur la ville de Paris, et Faustus Andrelinus, de Forli, qui, après avoir reçu à Rome la couronne de poète, vint à l'université de Paris professer les belles-lettres et les mathématiques. Sa bibliothèque était l'objet de ses soins assidus. M. Le Roux de Lincy n'évalue pas à moins de 13 à 1,500 volumes l'ensemble de la collection. Ce fut à elle que Charles VIII fit don des 1,140 volumes rapportés de Naples (1). Grâce à un si excellent outil-

(1) Le Roux de Lincy, *Vie de la reine Anne de Bretagne,* t. II, p. 8-11, 34 et suiv.

lage, l'humanisme ne devait pas tarder à compter en France de sérieuses recrues.

Peu à peu la langue, et en partie aussi la manière de penser se modifient. Les exemples tirés de l'antiquité, les noms des hommes célèbres d'Athènes et de Rome, ceux des divinités de l'Olympe, se pressent sous la plume de nos poètes et de nos historiens. Les auteurs du *Roman de la Rose,* Christine de Pisan, Alain Chartier et tutti quanti rentrent dans l'ombre; tout s'incline devant le soleil levant de Cicéron, de Tite-Live, de Virgile. Écoutons ce même André de la Vigne, dont nous avons signalé dans le chapitre précédent l'insigne ignorance : au bout d'un an de séjour en Italie, il est comme métamorphosé; il invoque couramment les dieux de l'Olympe et se montre aussi familiarisé avec les héros de *l'Iliade* qu'avec ceux de *la Chanson de Roland.* A Fornoue, dit-il, Charles VIII, « mérita d'estre appellé vray filz de Mars, successeur de César, compaignon de Pompée, hardy comme Hector, preux comme Alexandre, semblable à Carlmaigne, couraigeux comme Hanibal, vertueux comme Auguste, heureux comme Octovien (*sic*), chevaleureux comme Olivier et délibéré comme Rolant ».

Les hyperboles du *Vergier* ne sont rien au prix des images qui abondent dans l'œuvre du choniqueur Jean d'Auton. Nous parlant de la captivité de Ludovic le More, Jean d'Auton déplore le sort du prince qui « sous dorés âges avoit les ans fleurissants de sa vie en félicité prétérits, le remenant des jours ennuyeux de sa chenue vieillesse voyoit aller en exil, pour douloureux passe-temps et fin désespérée lui préparer (1) ». — On entrevoit les exploits littéraires de la jeunesse studieuse qui « transfetait la Sequane au dilucule et crépuscule »; Jean d'Auton aurait été digne de servir de parrain à l'« escholier limosin » de Rabelais.

Il n'y eut pas jusqu'au chansonnier populaire Olivier Basselin qui ne se crût obligé (à moins que nous n'ayons affaire à des passages interpolés) de célébrer « Cupido et son flambeau », le grand Alexandre, César,

(1) *Chroniques,* éd. Jacob, t. I, p. 198. Jean d'Auton s'est également essayé dans la poésie; on sait par quels tours de force il est parvenu, avec des mots latins, à forger des vers français :

Ave que est radios galeas es femine fuit.
Avec estradiots Galéas efféminé fuit.
Nostre lysya cum quis domi natione eterne.
Nostre lis y a conquis domination éterne.

Ibid. II, p. XII.

les » grands coups de Mars », Lycurgue et « le couraige Herculin » (1).

Toute la phraséologie des humanistes italiens fait irruption dans notre littérature. Dès 1501, le procureur de la fabrique de l'église de Douillet donne au peintre qui vient d'achever un retable pour l'église le titre de « divus Apelles ». En 1507, à propos du jubé du Mans, on évoque le souvenir de Phidias et de Parrhasius : « præsertim miri artificii ac celaturæ Phidiaca aut Parrasii opera exuperantis pulpiti (2). » Que nous sommes loin des vers léonins du tombeau d'Agnès Sorel, au château de Loches, avec leurs rimes surannées et leurs timides allusions au « Fulgur apollineus » et à la « rutilantis... lux Dianæ » !

Hic jacet in tumba mitis simplexque columba
Candidior cignis, flamma rubicundior ignis!

En même temps nos municipalités, comme l'avaient fait cent années auparavant celles de l'Italie, s'efforcent de rattacher les origines de leurs villes à quelque héros célèbre de l'antiquité. Tours s'était glorifiée dès le moyen âge d'avoir été fondée par Turnus, l'adversaire d'Énée : en 1500, lors de l'entrée d'Anne de Bretagne, elle fait représenter le *Mystère de Turnus,* pour lequel Michel Colombe dut fournir le « mousle du harnoys de Turnus » en « terre fort grasse ».

Le costume se ressentit également de l'influence ultramontaine, « bien qu'Anne de Bretagne résistât avec une véritable opiniâtreté de Bretonne à l'invasion des façons italiennes, rapportées par les femmes des fonctionnaires que Louis XII employa en Lombardie pendant sa domination éphémère sur cette contrée... Néanmoins, » ajoute M. Quicherat, « plus d'un détail emprunté à la toilette des Milanaises et des Génoises prit faveur dans les villes et dans les châteaux (3) ».

En un mot, dans les études les plus graves comme dans les distractions les plus frivoles, partout on s'ingénie à se régler sur ce peuple dont le goût faisait loi dès lors d'un bout à l'autre de l'Europe. « Monsieur d'Angoulesme (plus tard François Ier) et le jeune adventureux jouoient à l'escaigne, qui est un jeu venu d'Italie, — ... jouoient à la grosse boule, qui est un jeu

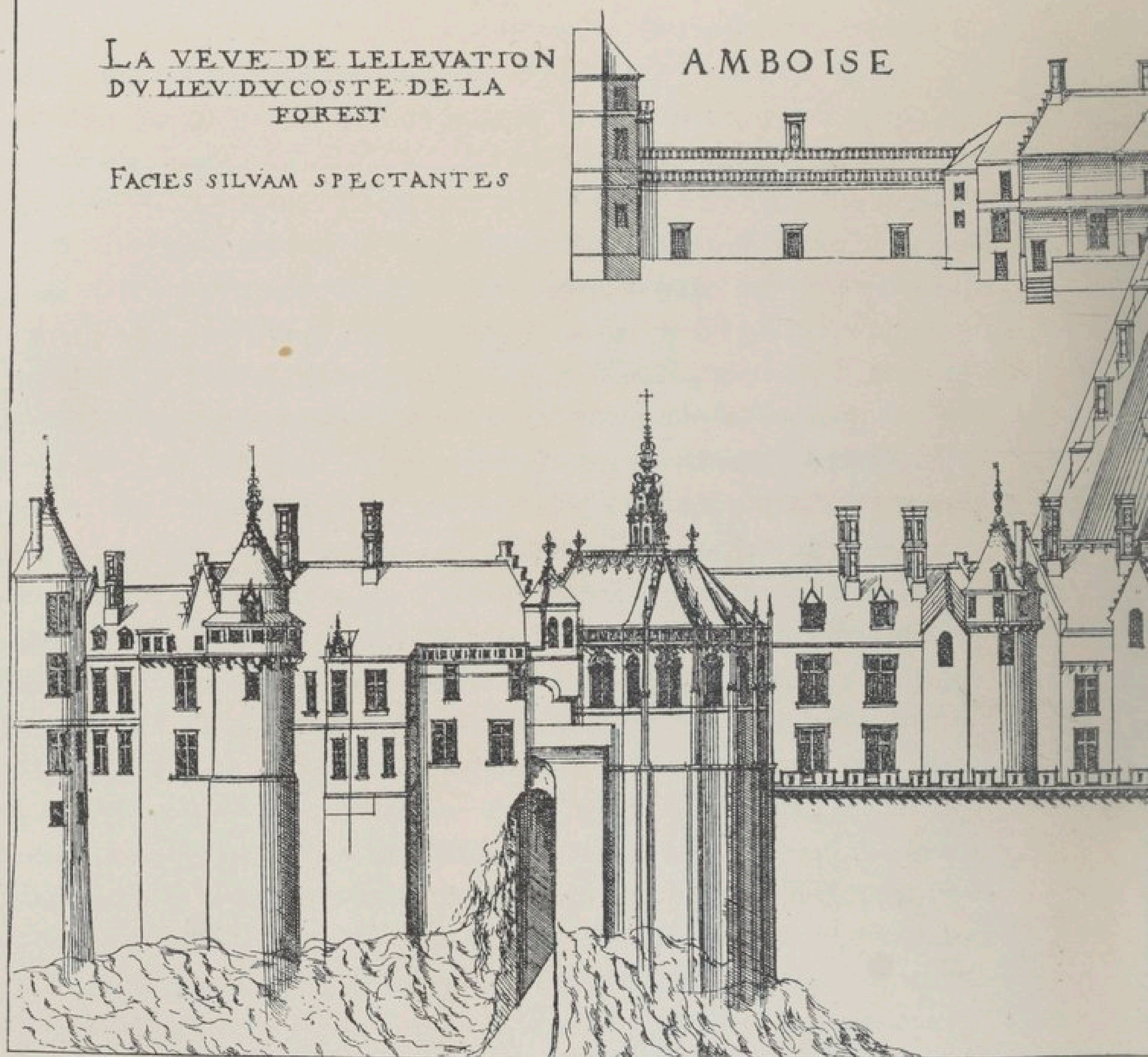
(1) *Vaux-de-vire,* Paris, 1858, p. 15, 20, 21, 27.
(2) Chardon, *les Artistes du Mans jusqu'à la Renaissance;* le Mans, 1878, p. 33.
(3) *Histoire du costume en France,* p. 338-339. Cf. p. 348-349.

d'Italie non accoutumé de par deçà. » Ce sont les expressions d'un contemporain de Louis XII (1).

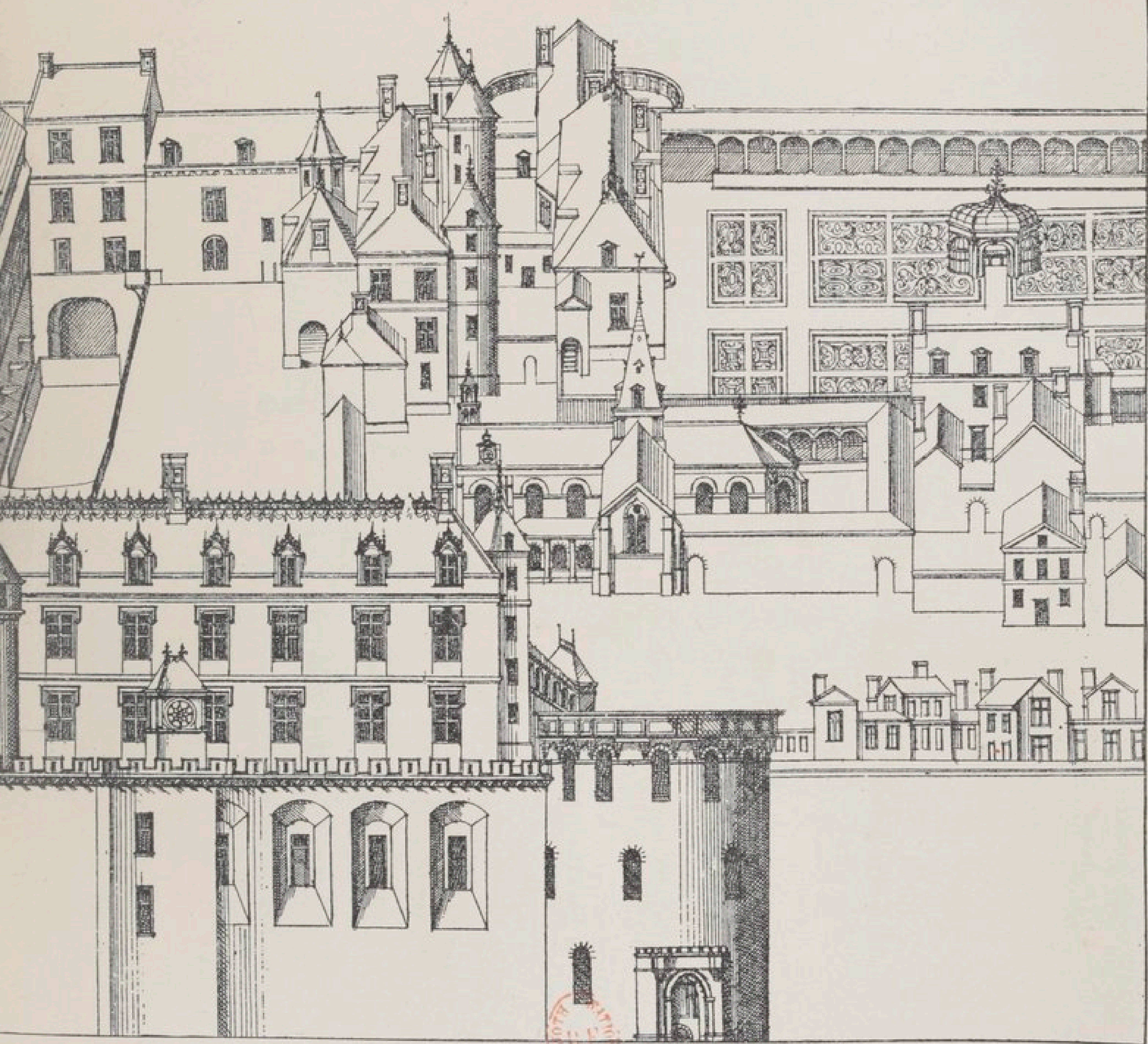
« Ce fut par l'architecture que commencèrent en France les premiers essais de l'art italien : Charles VIII voulut demeurer dans un palais qui lui rappelât ceux de l'Italie (2). »

Rien ne me paraît moins conforme à la réalité qu'une telle assertion. L'architecture est bien de tous les arts celui qui subit le plus tard l'influence italienne. Viollet-le-Duc, dont on n'hésitera pas à accepter le témoignage, l'a démontré par des arguments irréfragables. On me permettra de me retrancher derrière l'autorité d'un si grand nom : « Les artistes florentins ou milanais qu'avait pu amener Charles VIII avec lui étaient singulièrement dépaysés, dit-il, au milieu de cette France encore toute gothique; leur influence ne pouvait avoir une action directe sur des corporations de gens de métiers habitués à reproduire les formes traditionnelles de leur pays. Ces corps de métiers, devenus puissants, possédaient toutes les branches des arts et n'étaient pas disposés à se laisser dominer par des étrangers, fort bien venus à la cour, mais fort mal vus par la classe moyenne. La plupart de ces artistes intrus se dégoûtaient bientôt, ne trouvant que des ouvriers qui ne les comprenaient pas ou ne voulaient pas les comprendre. Comme il arrive toujours d'ailleurs, les hommes qui avaient pu se résoudre à quitter l'Italie pour suivre Charles VIII en France n'étaient pas la crème des artistes italiens, mais bien plutôt ces médiocrités qui, ne pouvant se faire jour dans leur patrie, n'hésitent pas à risquer fortune ailleurs. Attirés par les belles promesses des grands, ils se trouvaient le lendemain, quand il fallait en venir à l'exécution, en face de gens de métier habiles, pleins de leur savoir, railleurs, rusés, indociles, maladroits par système, opposant à la faconde italienne une sorte d'inertie décourageante, ne répondant aux ordres que par ce hochement de tête gaulois, qui fait présager des difficultés sans nombre là où il aurait fallu trouver un terrain aplani. La cour, entraînée par la mode nouvelle, ne pouvant être initiée à toutes les difficultés matérielles du métier, n'ayant pas la moindre idée des connaissances pratiques, si étendues alors, des constructeurs français, en jetant quelques malheureux artistes italiens imbus des nouvelles formes adoptées

(1) Cité par M. Lübke, dans son *Histoire de l'architecture française de la Renaissance*, p. 8.
(2) Château, *Histoire et caractères de l'architecture en France;* Paris, 1864, p. 406.



Le château d'Amboise. F



é de la gravure de Ducerceau.

par l'Italie (mais probablement très pauvres traceurs ou appareilleurs) au milieu de ces tailleurs de pierre, charpentiers, rompus à toutes les difficultés du tracé géométrique, ayant une parfaite connaissance des sections de plans les plus compliquées, et se jouant chaque jour avec ces difficultés; la cour, disons-nous, malgré tout son bon vouloir ou toute sa puissance, ne pouvait faire que ses protégés étrangers ne fussent bientôt pris pour des ignorants ou des impertinents. Aussi, ces tentatives d'introduction des arts italiens en France à la fin du quinzième siècle n'eurent-elles qu'un médiocre résultat. L'architecture indigène prenait bien par-ci par-là quelques bribes à la renaissance italienne, mettait une arabesque, un chapiteau, un fleuron, un mascaron imité sur les imitations de l'antiquité à la place de ses feuillages, de ses corbeilles, de ses choux et de ses chardons gothiques, mais elle conservait sa construction, son procédé de tracé, ses dispositions d'ensemble et de détail. Il est clair que, pour toute personne étrangère à la pratique de l'architecture, cette robe nouvelle, ces ornements empruntés semblaient passer, à leurs yeux, pour un art neuf. Le fond cependant demeurait, non seulement quant à la composition, mais quant à la structure, à la manière d'interpréter les programmes (1). »

L'exploration des archives corrobore les inductions tirées de l'étude des monuments; elle montre que le rôle des architectes italiens a été infiniment moins considérable qu'on ne l'a longtemps admis (2). Nous ne pouvons que nous associer, ici encore, aux revendications d'un de nos confrères. « L'histoire de la Renaissance française, dit M. Marius Vachon, a été, jusqu'à la seconde moitié de ce siècle, écrite de la manière la plus bizarre et la plus erronée. Toutes les grandes œuvres architecturales, toutes les merveilles d'art dont elle a couvert notre pays, ont été attribuées presque exclusivement aux artistes italiens que Charles VIII, Louis XII et François Ier avaient amenés ou appelés en France, au retour de leurs campagnes au delà des Alpes. Vignole avait bâti Chambord, qui est de Trinqueau et de Jean Marchant; le Giocondo, Gaillon, l'œuvre collective de Guillaume Senault, Pierre Fain, Pierre Delorme, etc.; nous devions à Serlio Fontainebleau, Saint-Germain en Laye, dont les architectes sont Gilles

(1) *Dictionnaire,* t. I, p. 159-160.

(2) Ce fait a déjà été mis en lumière par deux savants étrangers, auxquels nous devons de substantiels travaux sur notre Renaissance française, M. Lübke (*Geschichte der Renaissance in Frankreich;* Suttgard, 1867; et *Zur franzœsischen Renaissance;* Breslau, s. d.) et Mme Pattison (*the Renaissance of art in France;* Londres, 1879, t. I, p. 35 et passim).

le Breton et Pierre Chambiges... La critique contemporaine, moins légère et moins crédule que ces historiens, dont le siège était toujours fait et qui se transmettaient ainsi la tradition du « panitalianisme » de génération en génération, a fouillé courageusement les archives, et a rendu à la France ce qui était à la France, c'est-à-dire presque tout, à l'Italie ce qui était à l'Italie, le reste, fort peu de chose. Elle a prouvé que, contrairement aux légendes, il avait existé une renaissance française, efflorescence éclatante du génie national, dont l'influence puissamment féconde avait eu une expansion dans toutes nos provinces, qu'elle couvrait presque simultanément de chefs-d'œuvre incomparables, de monuments de tout genre, où l'originalité la plus vive, la fantaisie la plus charmante s'allient à une pureté antique de lignes, à une fierté majestueuse de formes (1). »

L'histoire de la construction du château d'Amboise, la résidence favorite de Charles VIII, prouve quelle était encore à cette époque la puissance de l'habitude. Les travaux, commencés dès 1490, ainsi avant la campagne d'Italie (2), furent continués avec une ardeur nouvelle après le retour du jeune souverain. « Le roy Charles huictiesme, dit Commynes, estoit en son chasteau d'Amboise, où il avoit entreprins le plus grant édiffice que commencea, cent ans a, roy, tant au chasteau que à la ville : et se peut veoir par les tours par où l'on monte à cheval, et par ce qu'il avoit entreprins à la ville, dont les patrons estoient faictz de merveilleuse entreprinse

(1) *L'Hôtel de ville de Paris;* Paris, 1882, p. 14, 15.

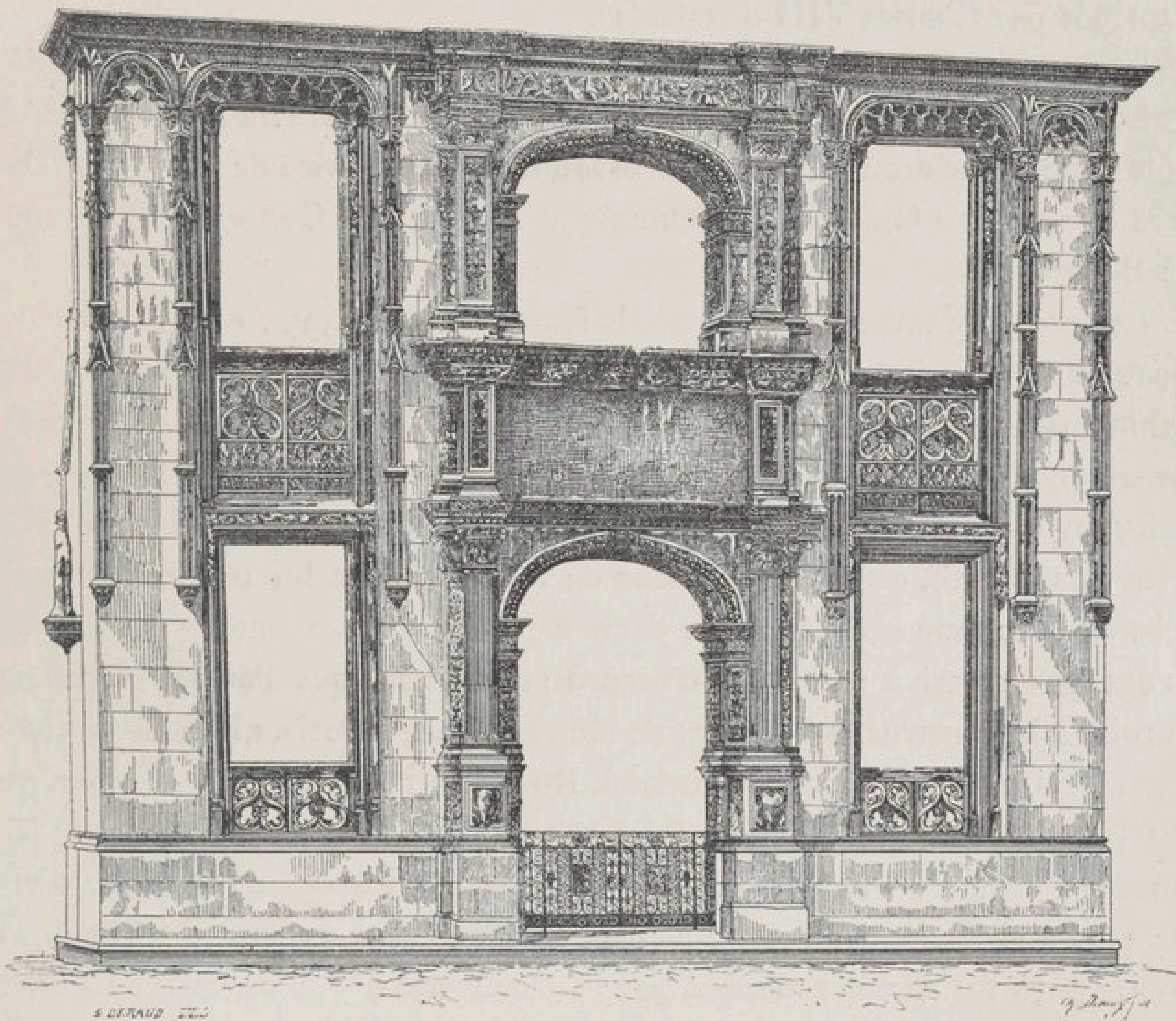
(2) MM. Cartier (*Notice sur les monuments numismatiques de l'expédition de Charles VIII en Italie*, p. 73), Le Roux de Lincy (*Détails sur la vie privée d'Anne de Bretagne*, p. 12), Loiseleur (*les Résidences royales de la Loire;* Paris, 1863, p. 209) et de Grandmaison (*Documents inédits;* p. 346-348), ont mentionné ou analysé un document contenant le détail des dépenses faites par Charles VIII pour l'embellissement d'Amboise. Malheureusement cette pièce, dont je possède une copie, ne mentionne que des orfèvres, des tapissiers, des brodeurs et artistes analogues.

M. le duc de Chaulnes m'a signalé dans le temps un document qui a échappé à l'attention des historiens d'Amboise, bien qu'il soit imprimé depuis vingt-cinq ans. Au mois d'octobre ou de novembre 1493, l'ambassadeur florentin Gentile Becchi, évêque d'Arezzo, raconte que Charles VIII lui montra le modèle du nouveau château : « Comincia a dare disegni di muraglie; e ci fece mostrare suo modello per uno castello fà a Amboise, la quale vuole fare città, condurvi una acqua; e continuamente vi mura, che veramente fia sì regia ch'io scrissi in hoc distico :

Carolus octavus primus me erexit in urbem;
Hunc fontem, hos muros, hæc mihi templa dedit. Ambosa. »

(Canestrini et Desjardins, *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane;* Paris, t. I, 1859, p. 340.)

et despence, et qui de longtemps n'eussent prins fin. Et avoit amené de Naples plusieurs ouvriers excellens, en plusieurs ouvraiges, comme tailleurs et painctres : et sembloit bien que ce qu'il entreprenoit estoit entreprinse de roy jeune et qui ne pensoit point à la mort, mais esperoit longue vie : car il joignit ensemble toutes les belles choses dont on luy faisoit feste,



L'arc du château de Gaillon. A l'École des Beaux-Arts.

en quelque pays qu'elles eussent esté vues, fust France, Italie, ou Flandres. »

Eh bien, malgré les instructions formelles du roi, la construction garda toutes les apparences d'un château fort du moyen âge, dans lequel le soin de la défense l'emporte sur celui de la commodité et de l'agrément. Seule, la décoration intérieure, si nous en jugeons par le témoignage de Commynes, fournit aux artistes italiens l'occasion de faire montre de leur talent et de répondre aux exigences du goût nouveau. Et encore, les étrangers

n'eurent-ils pas la moindre part aux travaux de la célèbre chapelle de Saint-Hubert, où tout est archifrançais, depuis le bas-relief qui surmonte la porte d'entrée jusqu'aux fines dentelles de pierre de l'intérieur, absolument gothique, jusqu'à certains motifs grotesques dont un ciseau italien eût absolument réprouvé la licence. Nous n'hésitons pas à contredire sur ce point ceux de nos prédécesseurs qui ont attribué cet ouvrage aux maîtres ramenés par Charles VIII d'Italie (1).

Les témoignages qui viennent d'être rapportés permettent de préciser le rôle de deux architectes italiens célèbres attachés au service de Charles VIII, Fra Jocondo ou Giocondo et Dominique Bernabei de Cortone, surnommé le Boccador.

Le nom du premier apparaît dans le fameux état de 1497 : « A frère Jehan Jocundus », est-il dit (religieux de l'ordre de Saint-François), « deviseur de bâtimens, — trente ducatz de carlins par mois. » Né à Vérone dans la première moitié du quinzième siècle, mort à Rome le 1er juillet 1515, Fra Giocondo se trouvait probablement à Naples lors de l'arrivée de Charles VIII (voy. page 436), qui tint à honneur de ramener avec lui un maître aussi distingué comme architecte que comme ingénieur. Les auteurs modernes n'ont pas réussi à se mettre d'accord sur la part que l'artiste véronais a prise à la construction du pont de Notre-Dame, à Paris, ni à celle du château de Bury, élevé par Florimond Robertet, près de Blois, — pour ne parler que des ouvrages qu'on lui a attribués en France. Mais un fait demeure constant : Fra Giocondo est étranger aux travaux de Gaillon, dont le plan a si longtemps passé pour son ouvrage (2). Le séjour du Fra dans notre pays fut en outre marqué par la découverte d'un manuscrit de Pline, dont le savant philologue et artiste véronais mit à profit les leçons, dans l'édition publiée à Bologne en 1498.

Le distique bien connu de Sannazar,

Jocundus geminum imposuit tibi, Sequana, pontem,
Hunc tu jure potes dicere pontificem;

les éloges des ambassadeurs vénitiens envoyés en France, et surtout l'appel

(1) Château, *Histoire et caractères de l'architecture en France,* p. 406. — *Le Château d'Amboise et ses environs;* Tours; s. d., p. XI, etc.

(2) Voy. Tibaldo, *Elogio di Fra Giovanni Giocondo Veronese;* Mestre, 1875. — Palustre, *la*



n'eurent-ils pas la moindre part aux travaux de la célèbre chapelle de Saint-Hubert, où tout est archifrançais, depuis le bas-relief qui surmonte la porte d'entrée jusqu'aux fines dentelles de pierre de l'intérieur, absolument gothique, jusqu'à certains motifs grotesques dont un ciseau italien eût absolument réprouvé la licence. Nous n'hésitons pas à contredire sur ce point ceux de nos prédécesseurs qui ont attribué cet ouvrage aux maîtres ramenés par Charles VIII d'Italie (1).

Les témoignages qui viennent d'être rapportés permettent de préciser le rôle de deux architectes italiens célèbres attachés au service de Charles VIII, Fra Jocondo ou Giocondo et Dominique Bernabei de Cortone, surnommé le Boccador.

Le nom du premier apparaît dans le fameux état de 1497 : « A frère Jehan Jocundus », est-il dit (religieux de l'ordre de Saint-François), « deviseur de bâtimens, — trente ducatz de carlins par mois. » Né à Vérone dans la première moitié du quinzième siècle, mort à Rome le 1er juillet 1515, Fra Giocondo se trouvait probablement à Naples lors de l'arrivée de Charles VIII (voy. page 436), qui eut à honneur de ramener avec lui un maître aussi distingué comme architecte que comme ingénieur. Les auteurs modernes n'ont pas réussi à se mettre d'accord sur la part que l'artiste véronais a prise à la construction du pont de Notre-Dame, à Paris, ni à celle du château de Bury, élevé par Florimond Robertet, près de Blois, — pour ne parler que des ouvrages qu'on lui a attribués en France. Mais un fait demeure constant : Fra Giocondo est étranger aux travaux de Gaillon, dont le plan a si longtemps passé pour son ouvrage (2). Le séjour du Fra dans notre pays fut en outre marqué par la découverte d'un manuscrit de Pline, dont le savant philologue et artiste véronais mit à profit les leçons, dans l'édition publiée à Bologne en 1498.

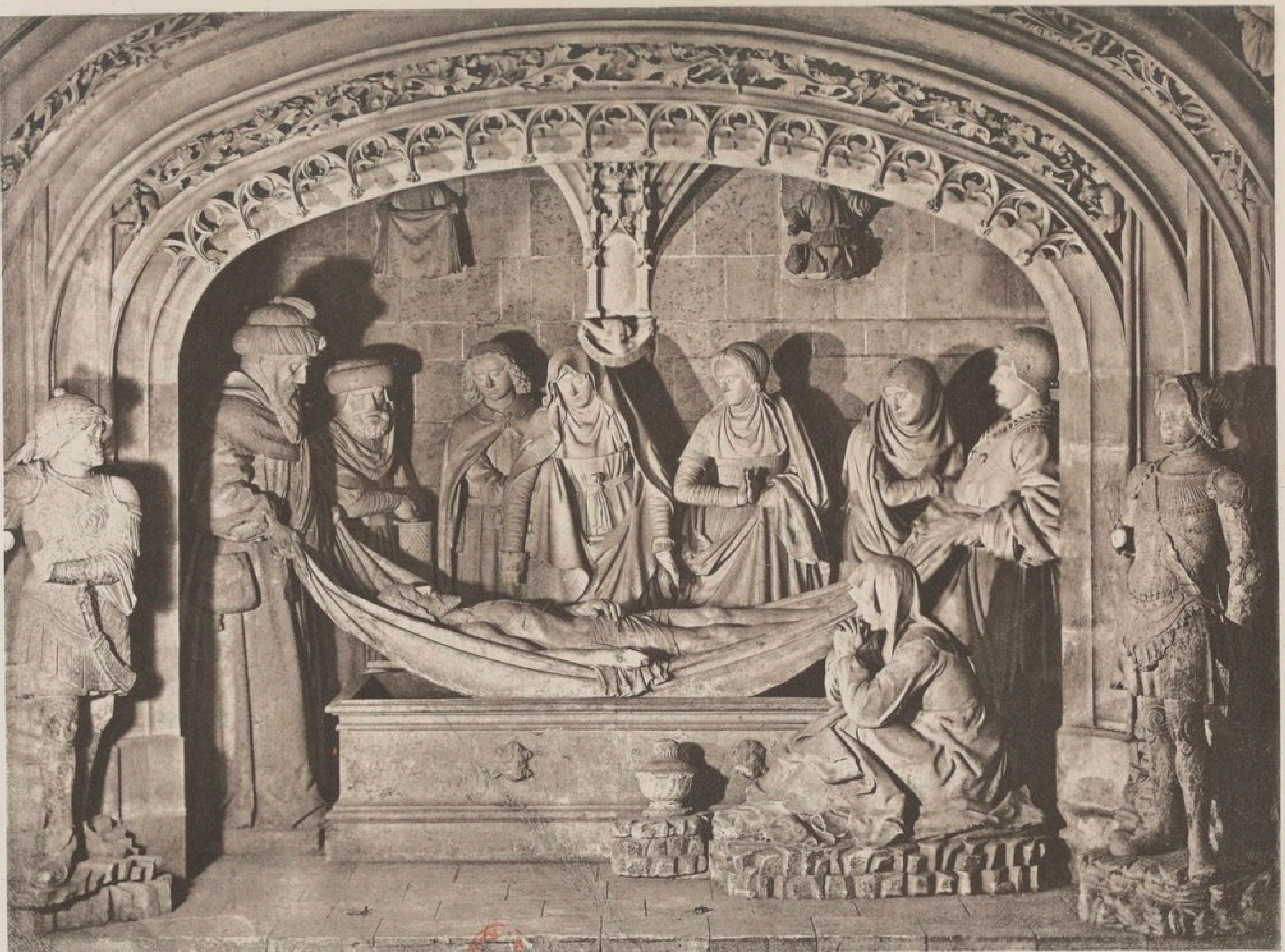
Le distique bien connu de Sannazar,

> Jocundus geminum imposuit tibi, Sequana, pontem,
> Hunc tu jure potes dicere pontificem ;

les éloges des ambassadeurs vénitiens envoyés en France, et surtout l'appel

(1) Château, *Histoire et caractères de l'architecture en France*, p. 406. — *Le Château d'Amboise et ses environs* ; Tours ; s. d., p. XI, etc.

(2) Voy. Tibaldo, *Elogio di Fra Giovanni Giocondo Veronese* ; Mestre, 1875. — Palustre, *la*



Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

LA MISE AU TOMBEAU — ABBAYE DE SOLESMES

adressé au Fra par la République de Venise, par le pape et par une foule d'autres personnages illustres, disent assez quelle réputation il sut s'acquérir en France, pendant son séjour, qui se prolongea jusque vers 1506.

La carrière de Dominique Bernabei de Cortone appartient tout entière à la France. Porté sur l'état de 1497 avec le titre de « faiseur de chasteaulx, et menuisier de tous ouvrages de menuiserie », aux gages de vingt livres tournois par an, l'artiste cortonais figurait en 1549 encore sur nos pièces comptables.

A supposer qu'il comptât quatre-vingts ans à ce moment, il aurait donc passé les monts à l'âge de vingt-huit ans seulement; ce qui explique pourquoi nous ne trouvons pas la moindre mention de lui dans les archives de sa ville natale. Le savant bibliothécaire de Cortone, M. le professeur G. Mancini, qui a bien voulu, sur ma demande, faire des recherches à ce sujet, m'écrit que les documents compulsés par lui se bornent à mentionner différents membres de la famille Bernabei vivant à la fin du quinzième et au commencement du seizième siècle. M. Mancini ajoute que le surnom de Boccador, porté par l'artiste, est une variante de celui de Beccaloro, donné à un de ses ancêtres, un orfèvre, en raison de ses pratiques peu avouables : il avait en effet pour habitude de prélever subrepticement un tribut sur les objets en or qu'on lui confiait.

Jusqu'à ces dernières années, il était universellement admis que le Boccador avait construit la façade de l'ancien hôtel de ville de Paris, incendié en 1871. Cette tradition toutefois vient d'être vivement combattue par M. Vachon ainsi que par M. Palustre (1), qui retranche également de l'œuvre de Dominique l'église de Saint-Eustache. Qu'il nous suffise, sans prendre part à la discussion, de constater qu'en sa qualité d'élève de Giuliano da San Gallo (2), le Boccador connaissait aussi bien les règles géné-

Renaissance en France; t. I, p. 75-76; de Geymüller, *Cento disegni di architettura, d'ornato e di figure di Fra Giovanni Giocondo;* Florence, 1882; — la *Gazette des Beaux-Arts;* 1879, t. II, p. 519-522, et le *Bullettino di arti, industrie e curiosità veneziane*, de M. Urbani; t. I, 1877-1878, p. 6, 7, 24-25.

(1) *L'Hôtel de ville de Paris. — La Renaissance en France*, de M. Palustre, t. II, p. 124 et suiv. M. Beltrami s'est élevé contre cette théorie dans une brochure très nourrie, intitulée *l'Hôtel de ville di Parigi e l'architetto Domenico da Cortona;* Rome, 1882.

(2) « Domenico Bernabei di Cortona fu scolare di Giuliano da S. Gallo; dal quale partitosi, portossi a Parigi, e fu dichiarato da Francesco primo re di Francia suo architetto, con buono stipendio. Fece il suddetto re fabbricare due magnifici palazzi; nel primo de quali, che fu ter-

rales de l'art de bâtir que la minutieuse technique de la marqueterie, la « tarsia in legno ». De là vient cette qualification de menuisier, qui pourrait étonner de prime abord. L'artiste semble avoir également excellé dans la confection de modèles en bois : en 1530 il reçoit une somme de 900 livres en récompense de « plusieurs ouvrages qu'il a faitz depuis quinze ans ençà, par l'ordonnance et commandement du Roy, en patrons, en levées de boys, tant de la ville et chasteau de Tournay, Ardres, Chambort, patrons de ponts à passer rivières, moulins à vent, à chevaulx et à gens, que pour autres ouvrages qu'il a faitz et fait faire (1). » ·

En examinant les grandes habitations seigneuriales de la Normandie, de la Touraine, du Berry, on est frappé de la persistance de la plupart des éléments propres à notre architecture nationale du moyen âge, les hautes toitures, aux charpentes savamment combinées, comme dans ce magnifique château, si peu connu, de Boucard, dont l'architecte, un artiste nourri dans les traditions de la plus belle Renaissance (la construction date de 1560), a mis en œuvre toute une forêt de poutres et de madriers. Les cheminées monumentales, les tourelles, les avances et balcons à encorbellements, les escaliers à vis, ne se maintiennent pas moins longtemps contre l'invasion des formes italiennes. Ce n'est guère que vers la fin du règne de Louis XII que les escaliers à travées parallèles, réunies par des paliers, firent leur apparition. « L'escalier de Chenonceau et celui d'Azay-le-Rideau sont, dit à ce sujet M. l'abbé Chevalier, sinon les plus anciens, au moins les deux plus somptueux modèles de cette disposition importée d'Italie, car l'escalier de Chambord, malgré la conception magistrale de sa double vis, reste encore fidèle aux antiques traditions de l'art français (2). » Il fallut également bien du temps au plein cintre pour l'emporter sur l'arc surbaissé, l'arc en anse de panier, et au rectangle pour détrôner l'octogone.

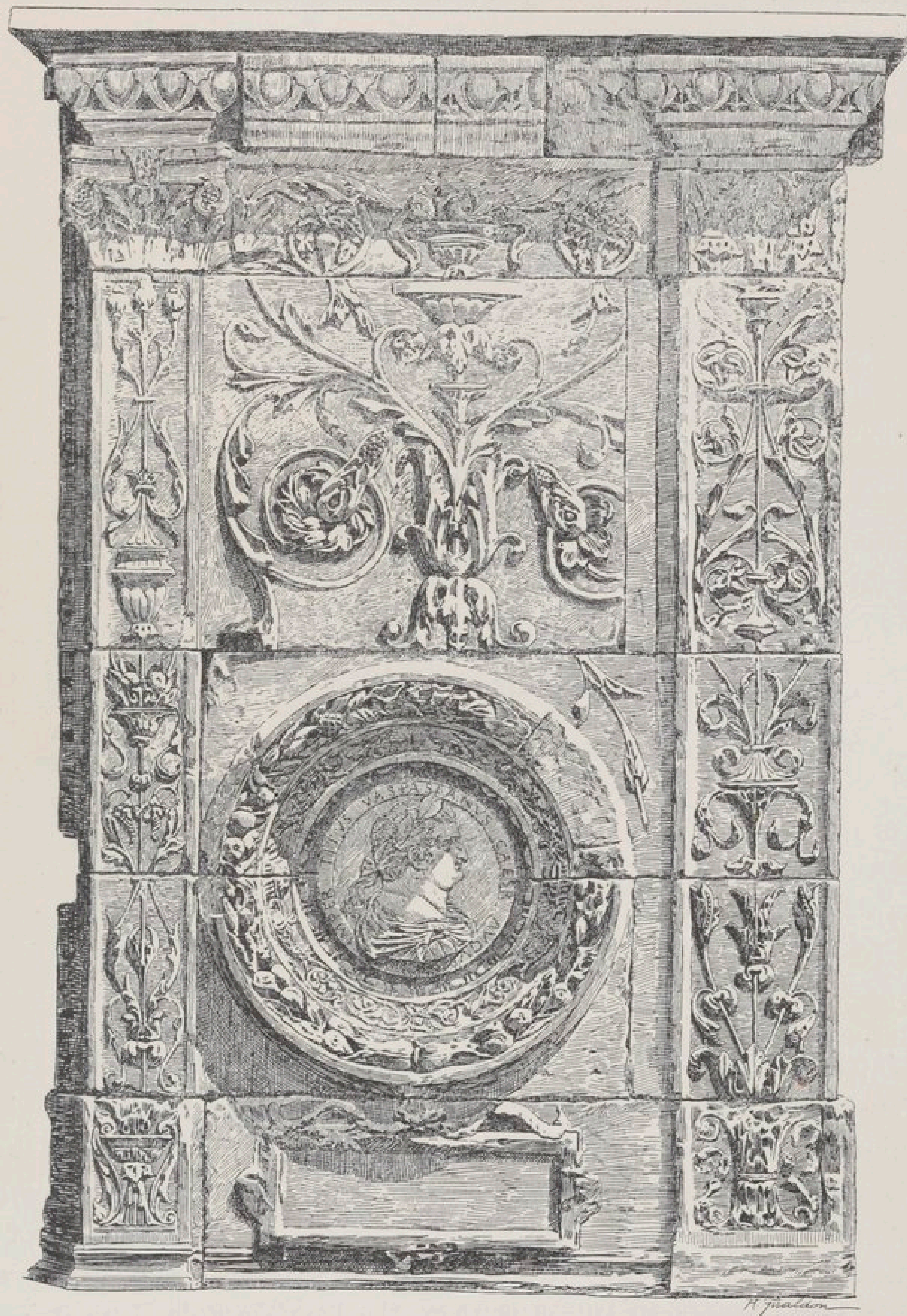
Considère-t-on les lignes générales des édifices civils ou religieux qui ont pris naissance pendant la période de transition, on est forcé d'admirer

minato, si legge nella fascia del cornicione DOMINICVS DE CORTONA ARCHITECTVS. Morì in Parigi l'anno 1549, essendo al servizio di Errigo II, successore del re Francesco. » (Gori, *Symbolæ litterariæ*, t. VIII; Florence, 1751, p. 172; d'après les Mss. nos 308 et 438 de la Bibliothèque de Cortone. Cf. Mariette, *Abecedario*, t. II, p. 123-124.)

(1) De Laborde, *les Comptes des bâtiments du roi*; Paris, 1880, t. II, p. 204.

(2) *Le Château de Chenonceau*; 5e édit.; Tours, 1882, p. 11.

la vigueur des combinaisons, la hardiesse et la science des pénétrations,



Ornements provenant du château de Gaillon. A l'École des Beaux-Arts.

la recherche des effets décoratifs : où trouver le secret de cette supériorité

relative de nos architectes français, si ce n'est dans la forte éducation reçue dans les chantiers gothiques! Ces constructeurs hors ligne ne pouvaient consentir à accorder le droit de cité aux formes étrangères qu'en les appropriant à notre génie national, en les traduisant comme Amyot devait traduire Plutarque, c'est-à-dire en les faisant nôtres. Nulle part on ne brava aussi longtemps l'autorité de Vitruve; la première traduction

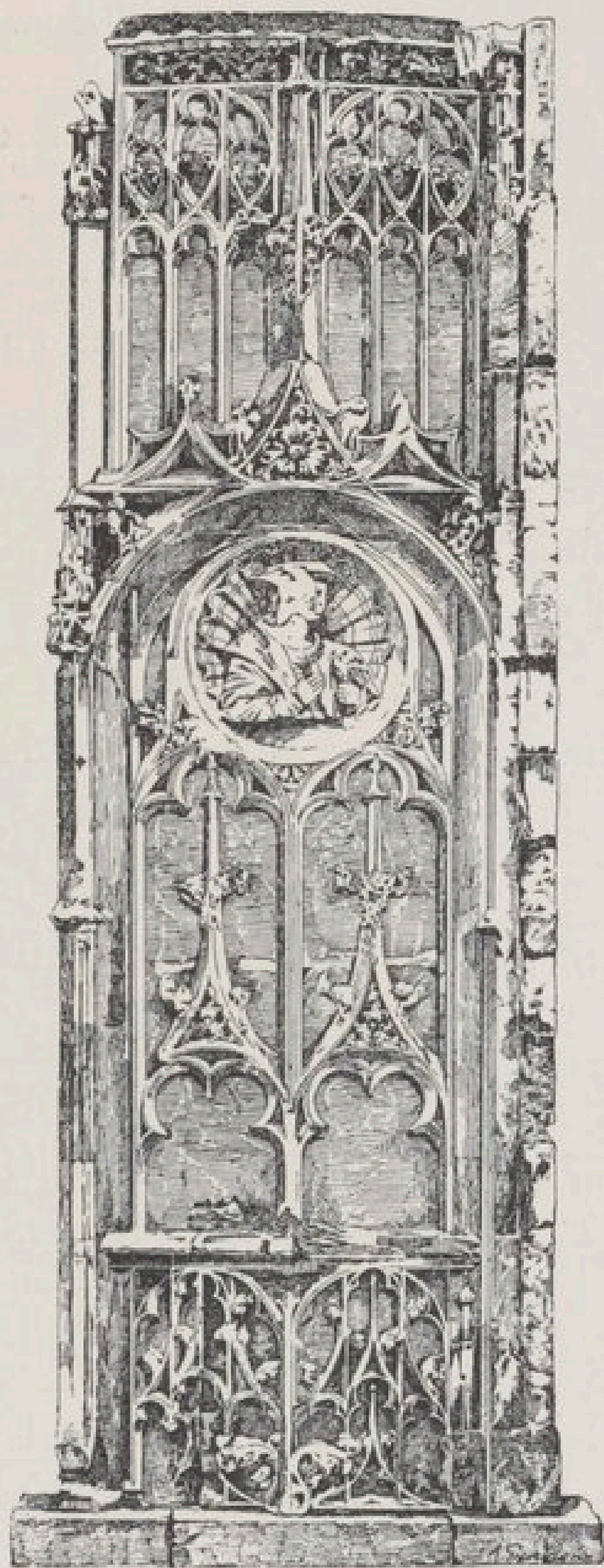


Figure allégorique provenant du château de Gaillon. A l'École des Beaux-Arts.

française de cet oracle de la Renaissance italienne ne parut qu'en 1542 (1), c'est-à-dire à une époque où la Péninsule comptait une quinzaine d'éditions latines ou italiennes. Si l'on avait, dès 1512, fait à Léon-Baptiste Alberti l'honneur d'une édition parisienne, c'est que l'auteur florentin se montrait infiniment moins exclusif que son prédécesseur romain et s'occupait de questions pratiques plus que d'ordres et de style. Il faut d'ailleurs voir avec quelle assurance l'éditeur de 1512, Geoffroy Tory, de Bourges, après

(1) Et encore s'est-on borné à traduire un abrégé, rédigé en espagnol (Poleni, *Exercitationes vitruvianæ primæ;* Padoue, 1739, p. 42). Brunet ne mentionne que l'édition de 1547.

avoir jeté par-dessus bord l'architecture française du moyen âge (1), oppose les châteaux d'Amboise, de Gaillon, de Tours, de Blois, de Paris, aux monuments de l'Italie et même à ceux des Doriens et des Ioniens (2)! C'est qu'aujourd'hui encore, aux yeux de plus d'un juge, la liberté et la fantaisie



Ornements provenant de l'ancien hôtel de la Trémoille. A l'École des Beaux-Arts.

propres à nos maîtres en l'art de bâtir balancent la correction et la pureté de leurs émules italiens.

(1) « Majores nostros sua probitate contentos modum suum ædificandi parva cum arte et elegantia quondam exercuisse (viri singulari virtute cumulatissimi) nemo est qui nesciat. »

(2) « Nempe ab illo tempore quo magnanimus ille Rex, totius Italiæ terror, Carolus octavus, non sine magna gloria victor Neapoli rediit, ars ipsa ædificandi sane quam venusta, dorica et ionica, item italica totam hic apud Galliam exerceri cœpit bellissime. Ambasiæ, Gallioni, Tu-

C'est aussi vers le milieu du siècle seulement, de 1546 à 1561, que paraissent les traductions du *Songe de Polyphile,* qui

..... traduit chez nous par Jean-Martin,
Verse au delà des monts des sources de richesses,
Où s'affinent la grâce et les délicatesses
Du goût, déjà précis, propre au Gallo-Latin.

L'ornementation, tel fut le domaine sur lequel les novateurs portèrent dès le début leur principal effort et sur lequel les partisans du passé consentirent aux premières concessions. C'est ainsi exactement que les choses s'étaient passées près de cent années auparavant en Italie. Le fond resta gothique, — il eût été trop dur de sacrifier du jour au lendemain tout ce monde de pieuses croyances, de traditions sacrées, — mais on se laissa tenter par un pilastre, une guirlande, une gracieuse arabesque. Songea-t-on à justifier ces emprunts en s'adressant aux splendides ruines romaines d'Arles, de Nîmes, d'Orange, si intimement liées à notre histoire nationale? Le fait me semble douteux; on trouva plus commode, — telle est la paresse de l'esprit humain, — de puiser chez les Italiens, c'est-à-dire chez des intermédiaires. Un des motifs qui obtinrent le plus de succès furent les enfants nus folâtrant dans le feuillage : des miniatures (le Froissart de la Bibliothèque nationale, f. français, n° 2643, les différents manuscrits de Jehan Foucquet, etc., etc.), ils passèrent dans l'ornementation des édifices. Puis vint le tour des oves, des méandres, des candélabres, des grotesques, des bucranes; bref, peu à peu l'appareil complet des ornemanistes grecs et romains se greffa sur des façades encore toutes gothiques, bordées de tourelles, surmontées de créneaux. Nos vaillants tailleurs de pierre éprouvèrent quelque difficulté à s'exprimer dans cette langue si nouvelle pour eux; plus d'une fois ils durent confondre les génies avec les anges, la feuille de chou avec la feuille d'acanthe. Sur la façade du château de Gaillon (je parle de celle qui est restée en place et qui sert aujourd'hui de vestibule à une prison, et non du portail transporté à l'École des Beaux-Arts), sur cette façade, dis-je, on peut étudier sur le vif le degré d'initiation des différents artistes : tandis que les uns traitent encore l'arabes-

roniæ, Blesis, Parrhisiis et aliis centum nobilibus locis publice et private conspicua jam ædificia cernere licet antiqualia (*sic*). Licet, inquam, adeo nitida et ad unguem exsculpta dispicere multa : ut non modo Italos, immo Dores et Iones Italorum magistros ipsi Galli vincere videantur et judicentur manifestissime. »

que avec la rudesse d'une main inexpérimentée, les autres (par exemple dans la frise surmontant la porte principale), savent déjà en dérouler les rinceaux avec une sûreté telle que l'on croirait avoir affaire à des Italiens. Mais on éprouve un charme infini même devant l'incorrection des premiers, comme toutes les fois que l'on se trouve en présence d'un effort sincère, d'une tentative faite avec amour.

Un des plus anciens exemples, peut-être même le premier en date, de l'emploi d'ornements italiens dans un ensemble architectural s'offre à nous dans l'admirable *Ensevelissement du Christ,* à l'abbaye de Solesmes. « Les pilastres et les corniches », comme M. Cartier l'a fort bien fait observer, « sans s'écarter du cadre général du monument, offrent cependant un style différent. Ce ne sont plus les formes prismatiques du quinzième siècle. Les moulures s'arrondissent et l'ornementation prend un caractère italien très prononcé. De riches arabesques de la Renaissance décorent les deux pilastres qui portent cette inscription : M° CCCC° IIII^{xx} XVI° KAROLO VIII° REGNANTE (1). »

Le tombeau de François II et celui de Guéguen, à la cathédrale de Nantes (voy. ci-dessus pages 465 et 498), à Tours, le campanile nord de la cathédrale, terminé en 1507 (d'après la communication de M. Palustre), le tombeau des enfants de Charles VIII, dans le même sanctuaire, et la fontaine de Beaune (1511), à Gaillon, la façade actuelle et le portail transporté à Paris, tels sont, après la chapelle de Solesmes, les principaux monuments dans lesquels s'affirme l'ornementation nouvelle.

Une mention spéciale doit être accordée aux médaillons, à fond uni ou rayonné, à bordure simple ou formée d'une guirlande, dans le genre des della Robbia, destinés à contenir un buste en bas ou en haut relief, comme les « imagines clypeatæ » des anciens. Ils jouèrent, presque dès le début, un rôle capital dans la décoration des façades ou des cours. Nous nous occupons plus loin de ceux d'entre eux qui abritaient des effigies d'empereurs. Il nous suffira ici de citer les superbes bustes de femmes, en marbre, incrustés dans le portique du château d'Aubigny, cette demeure historique dont M. le marquis de Vogüé poursuit la restauration avec tant de sollicitude; si la coquetterie de leur arrangement, la liberté de leur expression, rappellent l'Italie, leur facture pleine de sincérité et d'émotion semble trahir une main française.

(1) *Les Sculptures de Solesmes*, p. 14, 15.

La polychromie ne tarda pas, sous l'influence de l'Italie, à compléter l'ornementation plastique. On demande aux carrières de la Péninsule les marbres de couleur les plus précieux. A Chambord, n'en ayant pas sous la main une provision suffisante, on essaie de les remplacer par des incrustations d'ardoises. Bientôt, Girolamo, l'héritier des della Robbia, mettra au service de François I[er] et Bernard de Palissy à celui de Catherine de Médicis les émaux les plus éclatants. Le joyau connu sous le nom de Château de Madrid n'a pas eu de pendant, même en Italie.

Malgré l'élégance de tant de motifs, si véritablement classiques, on ne peut se défendre d'un vif sentiment de regret en songeant à tout ce qu'ils nous ont fait perdre. Rien assurément ne cadre mieux avec l'architecture antique que les oves, les palmettes, les grecques, les rosaces, les bucranes, etc., etc. Mais rien aussi n'est moins personnel : il est impossible d'en faire l'application au siècle ou au pays auquel appartient le monument qu'ils décorent, au bâtisseur qui l'élève. Combien les ornements formés à l'aide d'emblèmes ou d'armoiries ne sont-ils pas plus intéressants, plus vivants : les cœurs et les coquilles de pèlerin de Jacques Cœur, avec la belle devise, si française, « A vaillans cœurs riens impossible, » le porc-épic de Louis XII, la cordelière et l'hermine d'Anne de Bretagne, les chiffres enlacés des deux époux, la salamandre de François I[er], son F couronné, le croissant de Diane de Poitiers! Chacun d'eux personnifie un nom, une époque, sans que la décoration générale y perde de sa valeur; que le lecteur se rappelle seulement les ornements éblouissants obtenus à Blois ou à Chambord avec les seules lettres L et F!

La résistance fut moins longue dans le camp des sculpteurs que dans celui des architectes. Est-il nécessaire de rappeler combien d'éléments nouveaux Michel Colombe a fait entrer dans le tombeau de François II de Bretagne, dans celui de Guéguen, ainsi que dans la fontaine de Beaune, dont il semble avoir esquissé le plan? S'il conserve encore les types et les costumes nationaux, il se rapproche de l'art italien par sa recherche de la gravité, de la noblesse, en un mot du grand style. C'est sur ce point, il faut bien le reconnaître, que la Renaissance eut à lutter avec le plus de difficultés : nos sculpteurs, les ornemanistes surtout, ne pouvaient se résoudre à sacrifier les motifs grotesques, comiques, gaulois, en d'autres

termes, qui depuis tant de siècles faisaient les délices de la foule. Parcourez les plus élégantes constructions du quinzième siècle, partout, à la retombée d'une voûte ou d'une arcade, sur un chapiteau, à l'extrémité d'une tourelle, vous rencontrez des têtes grimaçantes, des monstres difformes, bref mille et une inventions dignes de servir de base à l'esthétique du laid. Sur le tombeau des cardinaux d'Amboise, à la cathédrale de Rouen, des singes, des masques comiques, des monstres de toute sorte font leur apparition à côté des ornements les plus purs de la Renaissance classique. Rien n'était plus opposé au goût des artistes italiens, amoureux de correction et de noblesse; mais ceux-ci étaient trop fins diplomates pour s'attaquer à ce trait dominant de l'esprit français; ils laissèrent faire, sauf à ne pas prendre exemple sur ces rieurs déterminés, dont la verve rabelaisienne les scandalisa plus d'une fois.

Le plus considérable des sculpteurs amenés d'Italie par Charles VIII était Guido Mazzoni, de Modène, aussi appelé Modanino, du nom de sa patrie, et Paganino. Nous avons rencontré ce maître à Naples, à la veille de l'entrée des troupes françaises (voyez page 432). Charles VIII, plus frappé certainement des procédés employés par l'artiste que de son talent (Paganino, on se le rappelle, excellait surtout dans la sculpture en terre cuite coloriée), l'emmena en France, lui assigna un revenu brillant (cinquante ducats par mois), et le créa chevalier, au mois d'octobre 1496 (1).

Le Modanino resta en France jusqu'à l'avènement de François I[er], ainsi environ vingt ans (il retourna dans sa patrie en 1516, et y mourut en 1518). Son chef-d'œuvre, le tombeau de Charles VIII, à l'abbaye de Saint-Denis, a malheureusement été détruit en 1793; mais Félibien nous en a conservé une description qu'il importe de reproduire ici : « Le tombeau qui se voit au bas des degrez du sanctuaire du costé de l'Évangile, est du roy Charles VIII. Ce tombeau est de marbre noir enrichi d'ornemens et de figures de bronze doré. Il a près de huit pieds et demy de long sur quatre pieds et demy de large. Au-dessus de son soubassement il y a sur le plinte de la base des doubles K K qui marquent le nom du roy Charles. Ces mêmes lettres sont répétées de symétrie dans les quatre faces du tombeau, où l'on a placé tout autour dans douze enfoncemens ronds autant de figures de femmes représentant des Vertus; et dans les intervalles de ces enfoncemens

(1) Voy. le travail de M. de Boislisle, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1879, p. 210-217.

ainsi qu'aux extrémités des faces une épée couronnée d'une branche de laurier, pour marquer les conquestes de ce Prince. La figure du roy est à genoux sur le tombeau, vestue de ses habits royaux devant un prie-dieu, et accompagnée de quatre figures d'anges portans chacun un écusson aux armes de France et de Jérusalem. Au pilier le plus proche est attachée une table de cuivre doré où sont écrites en lettres d'or les deux épitaphes suivantes... *Opus Paganini Mutinensis* (1). »

Dans l'état publié par M. de Montaiglon, Jérôme Passerot est qualifié de « maistre ouvrier de maçonnerie », aux gages de vingt livres tournois par mois. Mais nous savons aujourd'hui que, malgré l'humble qualification de maçon, Passerot ou Pachiarotti s'entendait parfaitement à travailler le marbre. De sa résidence d'Amboise, il rayonnait au loin; de 1507 à 1509 nous le trouvons à Gaillon (2); il semble avoir passé ses dernières années à Tours, où il travaillait en 1527 encore avec le titre de « tailleur de marbre pour le roy (3) ».

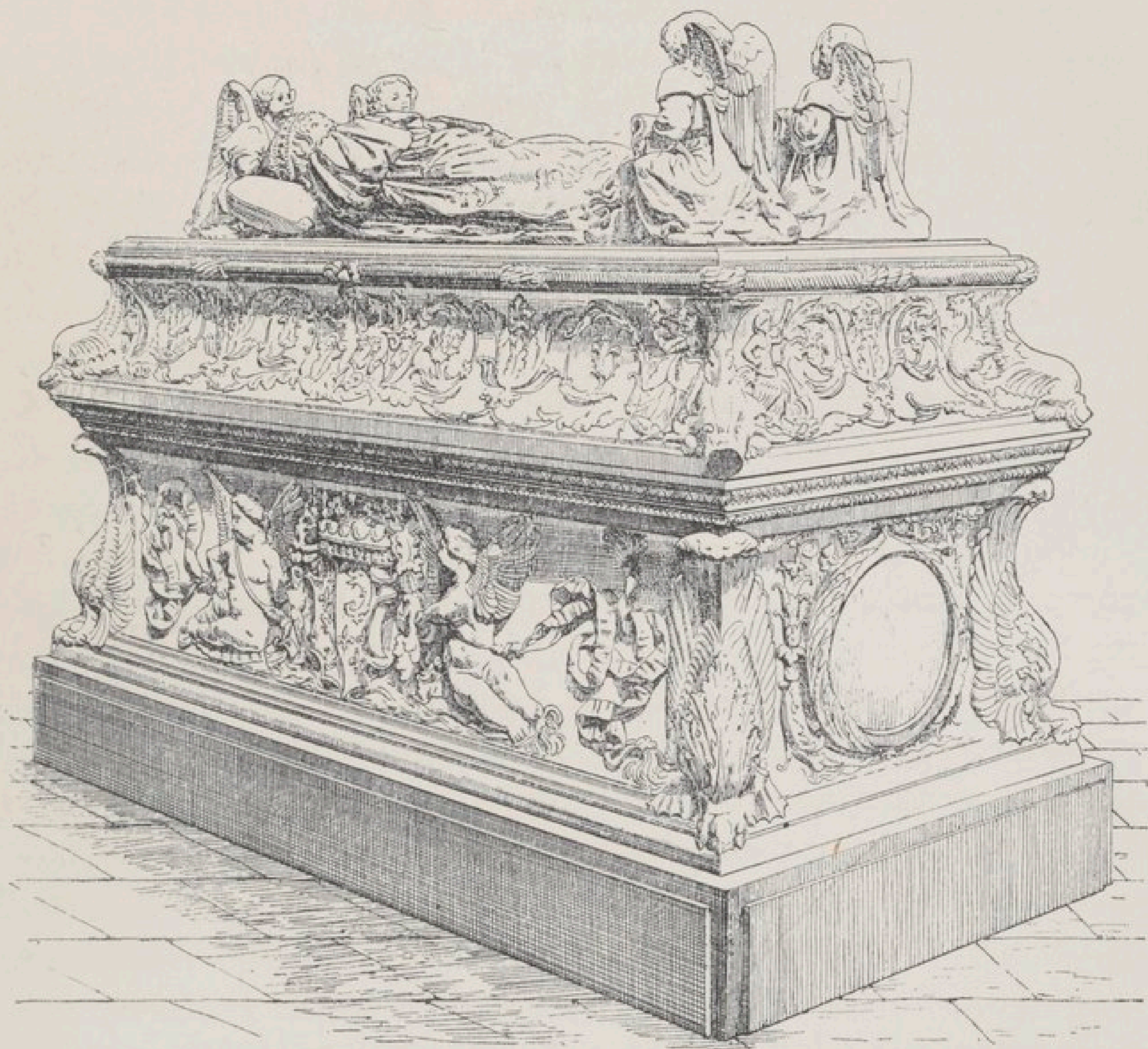
Le Modanino et Pachiorotti ne tardèrent pas à être suivis d'un certain nombre de leurs compatriotes. Bientôt, sous Louis XII, le château du Petit-Nesle, à Paris, devint le centre d'une importante colonie de sculpteurs italiens. « C'est aujourd'hui, » dit à ce sujet M. Courajod, « un point absolument mis hors de doute : il y eut à Paris, au moins depuis 1504, un véritable établissement royal, une sorte d'atelier permanent dans lequel les arts de l'Italie furent pratiqués sous le patronage de la cour de France... Le château du Petit-Nesle, dès le début, hébergeait confortablement, paraît-il, les étrangers, car la bonne réputation du logement affecté par les rois de France à leurs hôtes avait assez pénétré en Italie pour que Vasari s'en soit fait l'écho dans ses *Vite*... C'est là qu'habita probablement, pendant l'exécution du tombeau de Charles VIII et peut-être pendant celle de ses deux statues de Louis XII, messire Guido Paganino... C'est là que dut être logé ce Benedetto, qui, suivant Vasari, vint chercher fortune en France et y séjourna pendant quelque temps. C'est là que Montorsoli, durant son court passage à Paris, dut venir visiter ses compatriotes, s'il n'y

(1) Nous empruntons ces détails à la notice de M. de Montaiglon : *Archives de l'Art français*, 1851-1852, t. I, p. 129-132. Voy. aussi Palustre, *la Renaissance en France*, t. II, p. 82-83.

(2) Deville, *Comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon*, p. CIII-CIV et passim.

(3) De Grandmaison, *Documents*, p. 216-217.

travailla pas lui-même pour François Ier. C'est là qu'était établie la famille des della Robbia... C'est là que Cellini demeura avec ses élèves et s'installa pour modeler et fondre sa *Nymphe de Fontainebleau*. C'est là qu'Ascanio, devenu orfèvre du roi Henri II, épousa une fille de Girolamo della Robbia... C'est à côté et probablement dans une sorte de dépendance du



Le tombeau des enfants de Charles VIII. Cathédrale de Tours.

même hôtel que Rustici avait exécuté son cheval de bronze, aujourd'hui disparu (1). »

Nous ne nous occuperons pas ici d'autres artistes italiens célèbres, qui ont fait souche en France, les Juste de Florence. Tout tend à prouver que les trois frères, Antoine (né en 1479), Jean (né en 1485) et André (né en 1487), ne sont venus s'établir dans notre pays que longtemps après la mort

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. I, p. 503, 504.

de Charles VIII (1). Le plus ancien ouvrage à date certaine de Jean Juste remonte à 1507 : c'est le tombeau de l'évêque Thomas James, dans la cathédrale de Dol. En ce qui concerne l'attribution à cet artiste du tombeau des enfants de Charles VIII, dans la cathédrale de Tours, elle ne



Détails du tombeau des enfants de Charles VIII.

repose que sur la tradition. Si la forme générale du monument, ainsi que le choix des sujets (l'*Histoire d'Hercule* et l'*Histoire de Samson*) et des ornements témoignent de l'étude des modèles italiens, en revanche, de certaines lourdeurs (par exemple dans les génies tenant l'écusson, ainsi que dans les deux gisants), de certaines naïvetés semblent déceler une main fran-

(1) Voy. *la Famille des Juste en Italie et en France*, par MM. de Montaiglon et Milanesi ; Paris, 1876, les *Archives de l'art français*, 1879, p. 8-10, et *la Renaissance* de M. Palustre, t. II, p. 85 et suiv.

çaise, encore peu exercée dans le style nouveau. Nous ne serions disposé à attribuer à un artiste italien que la frise, c'est-à-dire la partie éminemment ornementale, à cause de l'extrême liberté avec laquelle les figures nues sont traitées. Signalons-y un motif qui est bien français : un monstre moitié homme, moitié coq, sonnant de la trompe.

On peut citer bien d'autres noms italiens parmi les artistes employés par la cour dans les premières années du seizième siècle. Un sculpteur florentin nommé Jeronimo (serait-ce Jérôme Pacherot ?) travaille en 1500 pour le compte de Louis XII. Deux « tailleurs de massonnerie entique italiens » sculptent, à côté de Michel Colombe, les ornements du tombeau de François II de Bretagne (1). Remarquons à ce sujet que leur salaire n'est que de huit écus par mois, tandis que celui de Colombe s'élève à vingt écus.

MM. Deville et Courajod attribuent à Bertrand de Myenal ou Meynal, « Génevois », c'est-à-dire probablement originaire de Gênes, l'exécution de la fontaine de marbre de Gaillon, exposée au Louvre. Bertrand apporta de Gênes une seconde fontaine, aujourd'hui perdue (2).

Bientôt, les sculpteurs italiens fixés en France ne suffisant plus aux travaux dont on venait les charger de tous côtés, nos grands seigneurs mirent à profit leurs expéditions en Italie pour commander sur place des statues, des bas-reliefs, des terres cuites. On connaît l'histoire du David en bronze de Michel-Ange, que le maréchal de Gié se fit offrir par la Seigneurie de Florence et qui, après sa disgrâce, devint la propriété de Florimond Robertet (3). En 1502, d'après un document qui nous a été obligeamment signalé par M. de Tschudi, Donato Benti et Benedetto da Rovezzano furent chargés de sculpter, à Gênes, les tombeaux des ducs d'Orléans, aujourd'hui à l'abbaye de Saint-Denis (4). C'est de Gênes aussi, probablement, qu'a été rapporté le beau bas-relief signalé par M. Palustre dans l'église de Folleville (Somme). Cet ouvrage, qui porte la si-

(1) Montaiglon, *la Famille des Juste en Italie et en France,* p. 66, 67.

(2) *Gazette des Beaux-Arts,* 1884, t. I, p. 496-497, Cf. Palustre, *la Renaissance en France :* t. II, p. 272.

(3) Reiset, *Un bronze de Michel-Ange;* Paris, 1853.

(4) Alizeri, *Notizie de' Professori del disegno in Liguria,* t. IV, p. 286 et suiv. Cf. l'*Allgemeines Künstler Lexikon* de M. Meyer, t. III, p. 523. Le travail de M. de Tschudi paraîtra prochainement dans la *Gazette archéologique.* — M. Palustre (*la Renaissance en France,* t. II, p. 257. signale l'analogie entre le tombeau de Saint-Denis et celui de l'église de la Trinité, à Fécamp.

gnature d'Antonio della Porta, de « Tamagninus » de Milan et de son



Vasque provenant du château de Gaillon. Musée du Louvre.

neveu « Paxius », sert à la décoration du tombeau de Raoul de Lannoy, gouverneur de Gênes en 1507 (1). A Fécamp, dans l'église de la Trinité,

(1) *La Renaissance en France,* t. I, p. 45-48. Nous devons à l'obligeance de MM. Palustre et

M. Palustre signale un tabernacle du Saint-Sang, dans le goût de certaines compositions de Mino da Fiesole, donné par Antoine Bohier, frère de Tho-



Louis d'Orléans et Valentine Visconti. Abbaye de Saint-Denis.

mas, le fondateur de Chenonceau. En 1508, le sculpteur milanais Lorenzo di Mugiano sculpte la statue de Louis XII aujourd'hui au Louvre.

Quantin de pouvoir placer la reproduction de ce monument sous les yeux de nos lecteurs (frise du présent chapitre).

Ces leçons eurent pour résultat de modifier le style de la statuaire, comme aussi d'ouvrir à l'imagination des horizons inconnus.

Nous assistons de nouveau, à cent années de distance, aux manifestations souvent touchantes, qui avaient signalé la découverte du monde antique par les Italiens. On se doute à peine que l'humanité, dans l'intervalle, a vieilli d'un siècle. De quelle incorruptible jeunesse ne faut-il pas que soient doués les mythes ou les souvenirs de l'antiquité pour qu'après un si long exil, dieux et héros aient pu reconquérir un tel prestige! La France, à son tour, s'émeut et frissonne au nom magique de Rome, comme les Italiens du temps de Pétrarque :

Quando si rimembra
Del tempo andato e 'ndietro si rivolve.

Bientôt les images des douze Césars, ces représentants par excellence de l'autorité, brillent jusque dans les bourgs les plus reculés; c'en est fait de Charlemagne et des pairs, de Godefroy de Bouillon et des preux : pour la seconde fois César partage l'empire avec Jupiter. Citons au hasard, parmi ces hommages rendus aux anciens maîtres du monde, les médaillons de l'hôtel d'Alluye, à Blois, de l'hôtel Cujas et de l'hôtel Lallemand, à Bourges, la maison de Nau ou de Diane de Poitiers, à Loches (aujourd'hui convertie en cabaret). Sur la voussure en bois de la chapelle du château d'Aubigny, M. le marquis de Vogué nous a indiqué le buste d'un empereur lauré peint à la détrempe; au nombre des médaillons en marbre provenant de Gaillon, M. Courajod nous a fait connaître l'effigie de l'IMPERATOR CALDVSIVS (1). Cet engouement pénétra jusqu'en Angleterre : qui n'a admiré sur la façade de Hampton Court les médaillons en terre cuite des Césars!

Le lecteur remarquera qu'ici comme en Italie (voy. ci-dessus, page 160) on ne distingue pas entre les bons empereurs et les mauvais. Néron est populaire au même titre qu'Auguste et que Titus. Ce culte aveugle dura jusqu'en plein dix-septième siècle. Sir Robert Cotton encore, voulant placer sous le patronage de personnages célèbres les quatorze armoires qui renfermaient sa précieuse bibliothèque, ne trouva rien de mieux que de donner à chacune des douze premières le nom d'un des douze Césars et aux

(1) *Gazette des Beaux-Arts,* 1884, t. I, p. 505-508.



Le Triomphe de la Mort. Tapisserie du commencement du seizième siècle. Musée de South Kensington.

deux restantes ceux de Cléopâtre et de Faustine, désignation aujourd'hui encore en vigueur au British Museum, l'héritier de cette collection (1).

Entre les dieux, le plus populaire est le vaillant fils de Jupiter et d'Alcmène. Sur le tombeau des enfants de Charles VIII, l'image d'Hercule alterne avec celle de Samson; un des bas-reliefs de la porte de l'ancien Hôtel-Dieu, aujourd'hui au musée de peinture d'Orléans, nous montre le héros étouffant les deux serpents; un autre bas-relief incrusté dans l'hôtel de la Chancellerie, à Loches, le représente transperçant d'une flèche le centaure Nessus; au château de Blois, d'autres encore, placés sous les avances de la façade extérieure, nous retracent une partie des douze travaux. Et combien d'exemples analogues si nous cherchions ailleurs que sur les bords de la Loire!

Un des mythes les plus gracieux de la poésie de la Renaissance, les *Triomphes* de Pétrarque, rencontre également une vive faveur de ce côté-ci des Alpes. Les tapissiers l'illustrent dans les tentures conservées de nos jours au musée de South Kensington, à Hampton Court, au musée d'art industriel de Berlin, au palais impérial de Vienne, etc. (2); les miniaturistes le traduisent dans les manuscrits de la Bibliothèque de Munich (n° 53) et de la Bibliothèque de Vienne (nos 2581, 2582); Jean Duvet, le maître à la licorne, lui emprunte le sujet d'une planche gravée en 1524, le *Triomphe de la Divinité* (3); enfin la sculpture s'en empare dans les bas-reliefs de l'hôtel Bourgthéroulde, à Rouen (4) et dans ceux d'une maison de Caen, située rue de Geôle (5).

Dans les tapisseries du Musée de South-Kensington (ancienne collection Leclanché), les souvenirs de l'antiquité classique se mêlent à ceux du *Roman de la Rose*. Chaque pièce comprend deux scènes distinctes : à gauche, la lutte entre la divinité qui vient de triompher et celle qui doit lui succéder; à droite le triomphe de cette dernière. C'est ainsi que la première moitié d'une des tentures montre la Mort plongeant une lance

(1) Omont, *Notes sur les manuscrits grecs du British Museum;* Paris, 1884, p. 5.

(2) L'inventaire d'Henri VIII d'Angleterre (British Museum ; Harleian, n° 1419 A) cite, à Hampton Court, « V pieces of tapestrye of Triumphes », à la Tour de Londres, « 1 tapestrye of the Triumphe of divinitie » et 1 « of Fame and honour », à Westminster, 3 pièces « of the Triumphes » et sept autres également « of the Triumphes ».

(3) Voy. la notice déjà citée de M. Frimmel, dans la *Montags Revue,* de Vienne, supplément du 18 novembre 1882. Voy. aussi les *Mémoires de la Société des Antiquaires,* 1879, p. 98.

(4) Voy. *le Bulletin monumental,* 1881, p. 835 et suiv.

(5) Palustre, *la Renaissance en France,* t. II, p. 225.



Le Triomphe de la Renommée. Tapisserie du commencement du seizième siècle. Musée de South Kensington.

dans la poitrine de la Chasteté, qui est frappée au milieu de son triomphe, sur un char traîné par quatre coursiers blancs. Sur le devant de ce char est assis Cupidon, les mains liées derrière le dos; sa mère Vénus est étendue à terre, sous les pieds des chevaux; des dames, portant le costume français du temps, forment le cortège. Parmi elles on remarque Lucrèce, ayant pour page Bonvouloir. Le défilé est placé sous la garde de « Chipion l'African ». La seconde moitié de la même tenture comprend le Triomphe de la Mort. Cette divinité n'est point représentée, comme on pouvait s'y attendre, sous la forme d'un squelette, mais bien sous celle d'Atropos, qui est assise, avec Clotho et Lachésis, sur un char traîné par quatre buffles noirs. A leurs pieds, sur le char même, est étendue la Chasteté; le sol est jonché de cadavres de chevaliers, de rois, de papes. La scène a pour légende le vers latin :

Cloto colum baiulat, net Lachesis, Atropos occat.

Sur la tenture suivante, « clère Renommée » triomphe d'Atropos, en sonnant de la trompette.

La série d'Hampton Court est une réplique de celle du South Kensington Museum, avec quelques variantes qu'il serait oiseux de mentionner ici (Chipin l'Afican (*sic*), pour Chipion l'African). Une des pièces (le Triomphe de la Chasteté est représenté deux fois) porte la légende :

Combien que l'omme soit chaste tout pudique
Les sœurs fatalles par leur loy autentique
Tranchent les nerfs et fillets de la vie.
A cela la mort tous les vivans convie.

Mais nous voilà déjà loin de l'époque de Charles VIII; revenons à notre thème, après avoir exprimé le vœu qu'une étude spéciale soit bientôt consacrée aux emprunts faits à l'Italie pendant le seizième siècle dans le domaine de l'iconologie.

Les vicissitudes de la peinture française pendant la période de transition sont peu connues encore. On a souvent affirmé que le vandalisme des deux derniers siècles s'était particulièrement acharné sur les monuments de cet art et que ses plus belles productions ont irrévocablement péri. Nous sommes plutôt disposé à croire, ainsi que nous l'avons marqué plus

haut, que le rôle de la peinture proprement dite était fort borné en France et que, pour se rendre compte de l'activité et de l'habileté de nos peintres, il ne suffit pas de s'attacher aux fresques et aux tableaux de chevalet. Les tapisseries, longtemps si dédaignées, les miniatures, les vitraux peints, les émaux, doivent de toute nécessité être portés en ligne de compte. Ainsi envisagée, la peinture française de la fin du quinzième siècle change singulièrement d'aspect : on la croyait limitée aux sujets de sainteté, — les chœurs d'anges de la chapelle de Jacques Cœur, à Bourges, le *Buisson ardent* de Nicolas Froment, le diptyque de Melun, dû à Jehan Foucquet; — tout au plus semblait-elle s'attaquer parfois au portrait. Désormais nous savons que les sujets tirés de l'histoire ancienne, les romans de chevalerie, les événements contemporains, les scènes de mœurs, comptaient de nombreux et habiles interprètes. Nous relevons, parmi les tapisseries d'Anne de Bretagne, les *Travaux d'Hercule,* le *Siège de Troie,* la *Destruction de Jérusalem,* le *Roman de la Rose,* l'*Histoire des Sibylles* et l'*Histoire de Moïse,* l'*Histoire de Nabuchodonosor,* l'*Histoire de Jonathas,* le *Triomphe des neuf Preux,* la *Bataille de Formigny* (1).

Ces compositions étaient généralement traitées dans les données de l'École flamande, que tant de liens rattachaient à notre pays; elles se distinguaient par la surabondance des détails, souvent spirituels, parfois aussi lourds et vulgaires. L'influence des peintres italiens ne pouvait pas manquer d'y introduire les principes qui servent de fondement à toute la Renaissance, la netteté de l'ordonnance, l'élégance du dessin, l'effet dramatique. La différence est des plus sensibles entre les tapisseries du règne de Louis XII, voire celles des dernières années du règne de Charles VIII, et celles de la période antérieure. Le changement ne se borne pas aux accessoires, — costumes, ornements, etc., — l'esprit même des compositions est devenu tout autre. Que l'on compare le groupement si harmonieux, les figures si nobles et si gracieuses du *Mariage de Béatrix et du roi Oriens,* de la collection de sir Richard Wallace (2), au *Siège de Dôle et de Salins* (Musée des Gobelins), avec ses rudes combattants étagés les uns sur les autres, on se croit en présence de deux mondes différents. Les *Triomphes de Pétrarque,* reproduits ci-dessus, témoignent d'un égal progrès.

Pour l'architecture et la sculpture, nous avons pu rattacher les efforts des

(1) Le Roux de Lincy, *Détails sur la vie privée d'Anne de Bretagne;* Paris, 1850, p. 13.
(2) Reproduit en couleur dans l'*Histoire générale de la Tapisserie; Tapisseries françaises.*

novateurs français à des artistes italiens célèbres, Fra Giocondo, le Boccador, le Modanino. Dans l'histoire de la peinture, nous cherchons en vain le nom du maître sous les auspices duquel s'est accomplie la révolution correspondante. L'état des artistes italiens attachés au service de Charles VIII ne mentionne qu'un seul « painctre et enlumineur », et c'est précisément le Modanino. Vasari nous affirme, il est vrai, que Benedetto Ghirlandajo († 1499), le frère de Domenico, passa plusieurs années en France et qu'il y fut comblé de présents par le roi; mais nous ignorons absolument la nature des travaux exécutés par ce maître (1). Quant à Andrea Solario, il ne vint en France que longtemps après, sous Louis XII. Il nous faut donc admettre, jusqu'à de nouvelles découvertes, que la Renaissance a surtout pénétré dans la peinture sous l'action des autres arts.

Il est constant que les deux peintres attitrés de Charles VIII, Jehan Bourdichon et Jehan Perréal, ont visité l'Italie. Mais avant de nous demander ce qu'ils ont emprunté à la patrie de Léonard et de Raphaël, jetons un regard sur leur biographie. Jehan Bourdichon, de Tours (1457-1521), eut l'honneur de servir quatre rois de France. Les comptes royaux nous apprennent à quelle inépuisable obligeance, à quelle incessante activité condamnaient les fonctions si enviées de « varlet de chambre du Roy ». Tantôt Bourdichon devait copier « vingt-quatre peintures où il y a pourtraict en chascune ung basteau, plusieurs demoiselles et mariniers, contenant chascun demye peau de parchemin », tantôt « pourtraire le Roy, au vif, entier vestu de veloux tanné », ou encore représenter « l'ymaige de la mort lanatomine (*sic,* pour anatomie), tout son corps semé de vers, laquelle est dedans ung cymetierre où il y a plusieurs sépultures entaillées en diverses façons », ou enfin composer des modèles d'uniformes, de meubles, d'ustensiles (2).

Une découverte récente a enfin permis de restituer à Jehan Bourdichon un ouvrage qui lui assigne le rang le plus honorable parmi les peintres français de la Renaissance. En 1508, Anne de Bretagne fit ordonnancer en sa faveur la somme de 1,050 livres tournois pour avoir « richement et sumptueusement historié et enlumyné unes grans heures pour nostre usaige et service, où il a mys et employé grant temps, que aussi en faveur d'autres

(1) Dans une étude solide et délicate sur les collections du château de Chantilly, M. Georges Lafenestre attribue à Benedetto le portrait de Louis II de la Trémoille, appartenant à Mgr le duc d'Aumale (*Gazette des Beaux-Arts,* 1880, t. II, p. 484).

(2) Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* p. 269-271.

services qu'il nous a cy devant faiz (1) ». Il s'agit du splendide volume des *Grandes Heures,* conservé à la Bibliothèque nationale et publié en fac-similé par M. Curmer.

Les Heures d'Anne de Bretagne sont un monument inappréciable, unique, de notre École de peinture au début du seizième siècle. Les réminiscences, — fort rares, — de l'art flamand, et celles, beaucoup plus fréquentes, de l'art italien s'y marient aux traditions nationales. Ce qui est bien français, c'est la netteté et la sobriété de la conception, la recherche de types également éloignés de la beauté souvent voluptueuse des Italiens et de la vulgarité des Flamands. Je dois à ce sujet, avant d'aller plus loin, faire un aveu qui me coûte : à l'exception du portrait d'Anne de Bretagne, très ferme, très vivant, avec ses lèvres fraîches comme une cerise, son menton plein, ses yeux brillants, les figures de femmes de Jehan Bourdichon ont quelque chose de vague et d'impersonnel. On sent trop bien que l'artiste, au lieu de consulter la nature, a puisé dans ses souvenirs, et ces souvenirs lui ont montré des visages au teint d'un blanc crayeux, aux yeux petits, au nez gros, à la bouche sans expression. Il est bien autrement inspiré dans ses portraits d'hommes : les quatre Évangélistes, ainsi que les deux médecins (fol. 173 v°), sont superbes de caractère et de vie; je n'hésite pas à les rapprocher des portraits de Domenico Ghirlandajo. C'est l'Italie également qui a inspiré, outre l'architecture et l'ornementation (temples reposant sur des colonnes en porphyre, frises ornées de bucranes, voûtes à caissons, niches, pilastres, écussons octogonaux, etc., etc.), la belle figure du Saint Sébastien nu, attaché à un arbre (fol. 352), d'une tendresse déjà toute péruginesque, ou bien ce Massacre des dix mille (fol. 356), avec des morceaux d'anatomie fort étudiés. Presque partout la recherche du style l'emporte sur le réalisme flamand : on ne trouve de traces de vulgarité que dans le calendrier placé en tête du manuscrit, avec des compositions illustrant les travaux de chaque mois, et dans le Christ en croix. La faiblesse du sentiment dramatique, notamment dans les scènes compliquées, révèle également des habitudes fâcheuses. Bourdichon, sous ce rapport, est aussi loin des Italiens que de Foucquet (il le cède en outre à ce dernier pour la délicatesse du coloris; ses tons ont souvent quelque chose d'opaque et de terreux). Son imagination passablement paresseuse se trouve par contre à l'aise dans la reproduction des plantes, des

(1) *Nouvelles Archives de l'Art français,* 1880-1881, p. 1-11.

fleurs et des insectes dont il a orné les marges de ce volume riche entre tous : je ne connais rien de plus sincère, de plus naturel, je serais presque tenté d'ajouter de plus touchant que cette longue galerie de botanique et d'entomologie, avec sa nomenclature d'une naïveté charmante : les « langues de vache », les « mire-soleil », les « bouquetées », bref les plantes les plus humbles comme les plus brillantes de nos campagnes y sont rendues avec une précision et une fraîcheur admirables; des chenilles, des papillons, des libellules, des scarabées rampent sur leurs tiges ou puisent dans leurs corolles : c'est la nature prise sur le vif, sans effort comme sans forfanterie. Rien ne ressemble moins aux bordures si élégantes d'un Gherardo ou d'un Attavante, et rien n'est plus digne de leur être comparé.

Cette indépendance vis-à-vis de l'art italien, bornée aux bordures, chez l'enlumineur du Livre d'heures d'Anne de Bretagne, règne d'un bout à l'autre du merveilleux petit livre de Renée de Ferrare, la fille d'Anne. Dans ce joyau, que j'ai eu l'occasion d'étudier il y a quelques années et dont je dois à l'obligeance de M. A. Venturi, directeur de la galerie de Modène, de pouvoir placer une reproduction sous les yeux de mes lecteurs, tout est français, figures comme ornements; on se sent séduit par l'absence même d'art; la naïveté et l'émotion en tiennent lieu (1).

L'étude de la vie et de l'œuvre de Jehan Perréal, aussi appelé Jehan de Paris († vers 1528), ne nous arrêtera pas longtemps (2). S'il est constant que ce maître a tenu une place considérable dans la ville de Lyon et à la cour de France, ainsi qu'à celle de Marguerite d'Autriche, il paraît malheureusement aussi démontré qu'il ne reste de lui aucune peinture d'une absolue authenticité (3). On ne saurait regretter trop vivement cette lacune, car de nombreux portraits, les plans du tombeau du duc de Bretagne, à Nantes, ceux du monastère de Brou, des travaux décoratifs de toute nature, enfin

(1) Le Livre d'heures de Renée a été décrit par Cavedoni. (*Atti e memorie... per le provincie modenesi e parmensi*, 1864, p. 313-322.)

(2) Voy. *Biographies d'architectes, Jehan Perréal, Clément Trie et Édouard Grand*, par Charvet; Lyon, 1874, et la brochure de M. Charavay; Paris, 1876.

(3) Je dois mentionner toutefois les *Fiançailles de Charles VIII avec Anne de Bretagne*, de la collection Bancel, dont M. Alfred Michiels fait honneur à Perréal, en se fondant sur la présence des initiales J. P. répétées deux fois (*l'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, p. 188-195. Cf. *the Renaissance of art in France*, de Mme Pattison, t. I, p. 302). N'ayant pas vu ce tableau, je dois me borner à signaler l'attribution en question.

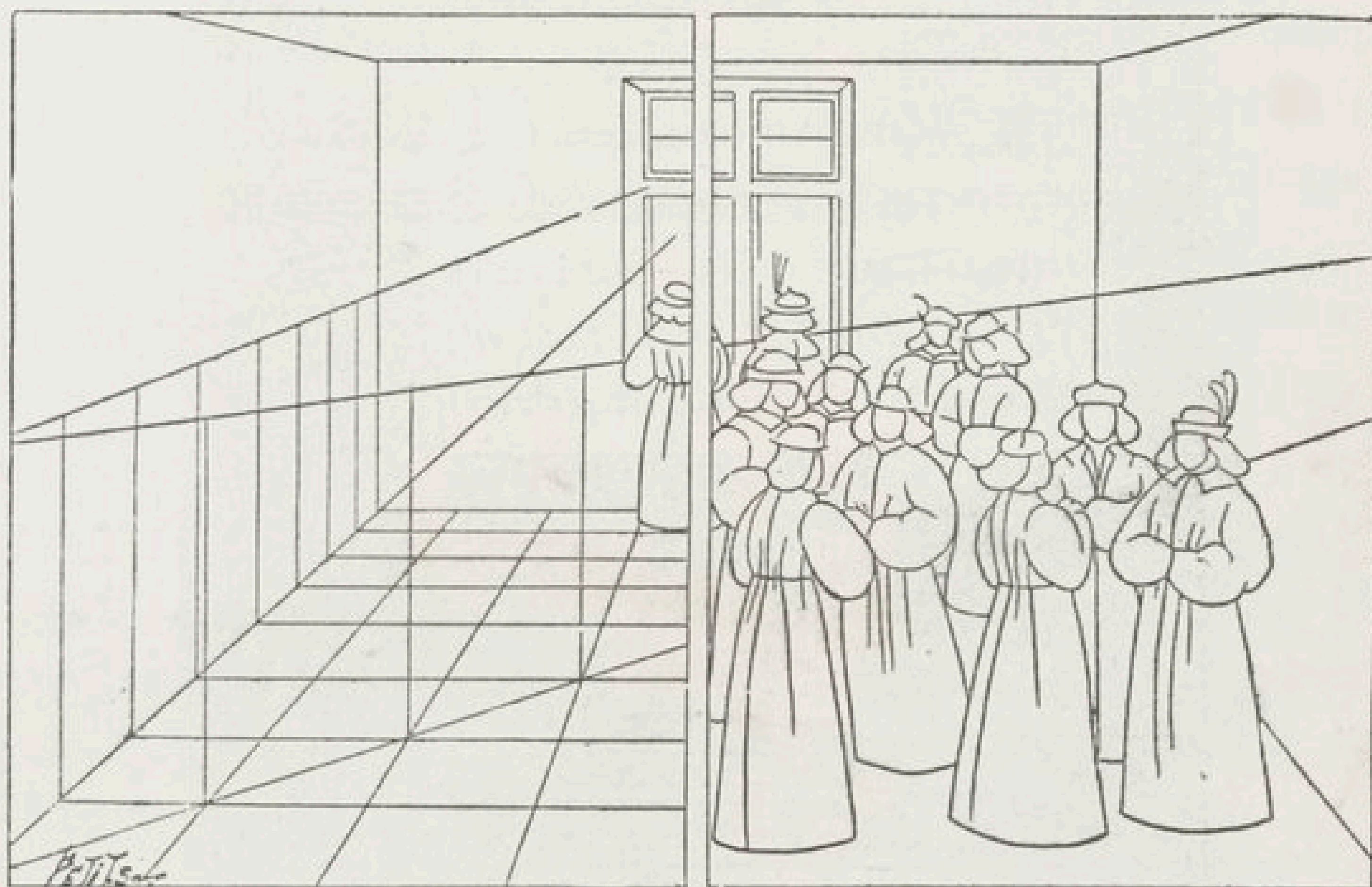
plusieurs voyages en Italie, signalent tout particulièrement Perréal à l'attention des historiens de la Renaissance dans notre pays. Ses propres lettres et les témoignages contemporains nous montrent en lui une intelligence vive et ouverte; il savait placer avec habileté les quelques bribes de latin qu'il



Portrait de Renée de Ferrare, d'après son Livre d'heures. Bibliothèque de Modène.

avait gravées dans sa mémoire et s'exerçait sans embarras dans les genres les plus variés. C'était le « magister operis trini » dans toute la force du terme. Je serais assez disposé à croire qu'il avait plus de facilité que de profondeur, plus d'esprit que de talent. La fréquentation des Italiens, outre qu'elle l'avait familiarisé avec les formes nouvelles, lui avait donné cette liberté d'allures qui distingue l'artiste de la Renaissance de celui du moyen âge.

L'importation a pu compléter, sur quelques points, les leçons directes de Bourdichon et de Perréal. Le musée de Cluny a recueilli une curieuse œuvre d'art rapportée de l'Italie, au lendemain même de l'expédition de Charles VIII. C'est une mosaïque, sur fond d'or, représentant la Vierge assise entre deux anges, avec l'inscription (perdue) de : « Opus magistri Davidis Florentini. MCCCCLXXXXVI. » Cette page précieuse, exécutée par David Ghirlandajo, avait été offerte à l'église Saint-Merry,



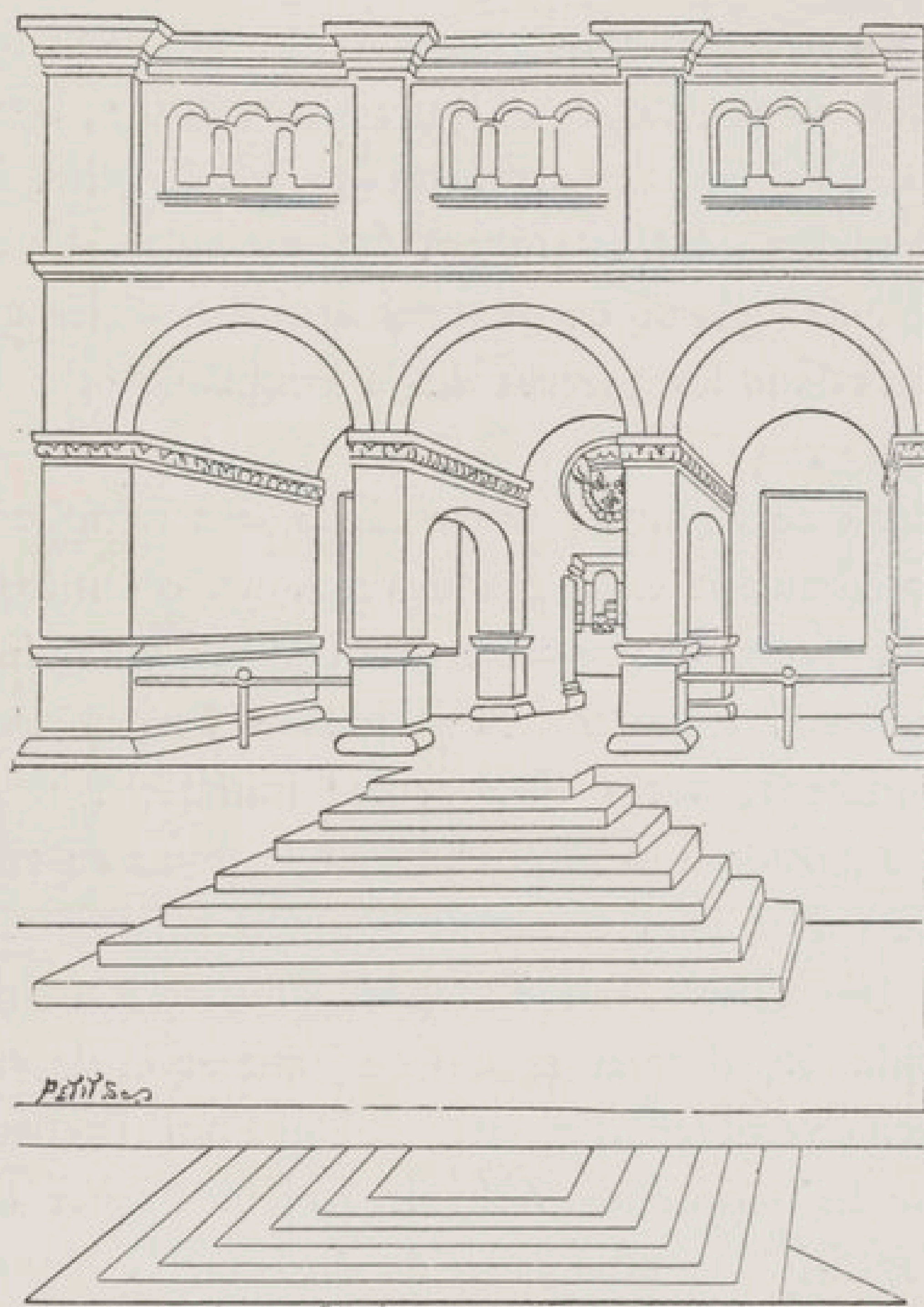
Gravure extraite du Traité de Perspective de Pélerin (édition de 1509).

comme M. de Montaiglon l'a établi (1), par Jean de Ganay, président au Parlement de Paris († 1512), l'un des compagnons de Charles VIII.

Nous devons dire un mot ici d'une branche accessoire de la peinture, qui n'a pas été pour peu de chose dans les progrès de l'École florentine du quinzième siècle. Les Flamands avaient porté à sa perfection la perspective aérienne. Mais la perspective linéaire, si intimement liée à l'art même de l'ordonnance, attendait encore de ce côté-ci des Alpes un théoricien et un vulgarisateur. Ce fut la tâche qu'assuma un Vendéen, fixé en Lorraine, où il mourut en 1524, Jean Pélerin, surnommé Viator. La première édition de son *De artificiali perspectiva* parut en 1505. Ce curieux ouvrage a été réédité en 1861 par les soins de M. de Montaiglon.

(1) *Archives de l'art français*, t. I, p. 97-99.

Parmi les industries d'art importées de l'Italie, il faut citer la marqueterie. Pendant son séjour à Naples, nous l'avons vu (page 510), Charles VIII avait été frappé de la beauté des planchers, probablement incrustés en bois de différentes couleurs; il ne manqua pas de ramener « maistre Bernardin de Brissac (Brescia), ouvrier de planchers et menuisier de toutes couleurs ». Au bout de peu d'années, le cardinal d'Amboise



Gravure extraite du Traité de Perspective de Pélerin (édition de 1509).

jugea nos artistes français suffisamment initiés à la pratique de la marqueterie pour confier à l'un d'eux le soin d'incruster les stalles, plus riches qu'élégantes, de la chapelle de Gaillon, aujourd'hui exposées dans l'abbaye de Saint-Denis. L'amour de la vérité nous force à déclarer que l'essai ne fut pas heureux; nous ne trouvons dans les figures de sibylles et de vertus, ni l'élégance de contours, ni le fini auxquels nous ont habitués les « intarsiatori » italiens.

Glanons encore quelques noms d'artistes dans les annales de l'art pro-

vincial. De 1494 à 1502, un certain Jérôme Solobrin, artiste en terre émaillée, s'établit à Amboise. C'était sans doute le frère de Leocadius Solobrinus, de Forli, dont on possède un ouvrage signé (1). On donne également l'Italie pour patrie à l'orfèvre et médailleur Marende, fixé, en 1502, à Bourg-en-Bresse (2). En 1504, le Vénitien Jean Torrian, maître organiste, refait les orgues de Notre-Dame des Tables, à Montpellier (3).

Bien des traits manquent pour compléter ce tableau ; il nous faudrait rappeler l'importation des étoffes de toute sorte, satins, brocarts, velours, celle des verres de Venise, des armures de Milan, celle, bien autrement importante, des nielles, des estampes, des médailles. Une telle enquête, menée avec soin, achèverait de montrer combien d'éléments de progrès nous avons puisés dans les guerres de la Péninsule (4).

Pour nous, dans ce volume, notre tâche sera remplie si nous avons réussi à montrer comment deux grandes nations, ou mieux, deux grands principes, se sont pour la première fois trouvés en présence, comment notre pays a accueilli les premiers germes de l'esprit nouveau, et les a transformés, comment, après une courte initiation, nos architectes et nos sculpteurs de glorieuse mémoire ont pu se poser en rivaux de l'Italie. Leur suprématie fut si bien reconnue par nos voisins que ce fut à l'un d'entre eux, au Douaisien Jean Bologne, que la Renaissance italienne expirante demanda un dernier regain de jeunesse et de vigueur.

Quelques esprits semblent regretter aujourd'hui l'action de la Renaissance, à laquelle ils reprochent d'avoir jeté la France hors de la voie nationale. Ne serait-il pas exact de dire que la Renaissance a confirmé notre pays dans la tradition des races romanes et que, grâce à elle, « pour la seconde fois les Latins ont conquis la Gaule » ?

(1) Jacquemart, *les Merveilles de la Céramique*, t. II, p. 277.
(2) Armand, *les Médailleurs italiens de la Renaissance*, t. I, p. 113.
(3) Renouvier, *les Maîtres de pierre de Montpellier*, p. 234.
(4) Deville, *Comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon*, p. CLVI, CLVII. — Le Roux de Lincy, *Détails sur la vie privée d'Anne de Bretagne*, p. 60.

FIN.

TABLE DES PLANCHES TIRÉES A PART.



TABLE DES GRAVURES.

TABLE DES MATIÈRES.

LIVRE III.

LA RENAISSANCE EN FRANCE.



